

Tóth János

## Vertikális intertextualitás és stílushierarchia Fujiwara no Teika *Havi feljegyzések* című művében

### Bevezetés

A 20. században két olyan időszakot tudunk azonosítani, amikor a japán irodalomtörténészek nagyobb figyelmet szenteltek Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162–1241) műveinek. A két világháború közti nacionalista ideológia a humán-tudományok, így az irodalomtörténet területén is kedvezett a nemzeti jellegű kutatásoknak. A második világháború után ugyanakkor épp ellenkező tendencia volt megfigyelhető, amely nemcsak a tudományos kutatásokat érintette, de általa jól jellemezhető a korhoz kapcsolódó japán mentalitás is: minden, amit nemzeti sajátosságnak lehetett nevezni, egy sajátos újraértékelési folyamat során negatív értéket vett fel, míg a külföldi termékek presztízse – anyagiaké és szellemieké egyaránt – olyan mértékben megnövekedett, hogy az már a kulturális önazonosság elvesztésének kockázatát hordozta magában. Japán újjáépítése és a hetvenes évek elejének gazdasági fellendülése végül valamelyest kiegyensúlyozottabbá tette a „hazai” és a „külföldi” megítélését. A szellemi-intellektuális életben, konkrétan az irodalomtudományokban ez a hatás úgy érhető tetten, hogy a klasszikus nemzeti irodalmi művek a japán tudományos életben kevesebb figyelmet kaptak a háború utáni egy-két évtizedben. Az 1970–80-as években viszont egyre több ilyen témájú írás született. Noha a változás kisebb léptékű volt, mint amikor a Tokugawa-korbeli *kokugaku* (国学) mozgalom filológiai és filozófiai érdeklődése áttevődött a korai japán klasszikus művek kutatására az addig domináns kínai, konfucianista alapozású szövegekről, mégis sikeresen irányította rá a figyelmet többek közt arra az időszakra is, amikor Teika élt és alkotott. Ehhez képest nyugaton a klasszikus japán irodalom kutatása igazán sohasem tudott kitörni a területi kutatások (*area studies*) közül és szubdiszciplínaként szervesen beépülni az irodalomtudományok területére; a klasszikus japán irodalommal foglalkozó jelentősebb nyugati művek mind olyan szerzőktől születtek, akik elsősorban japanológiával vagy Ázsia-kutatással foglalkoztak. Jelen tanulmány is hasonló körülmények közt íródott, céljai ennek megfelelően kettősek: egyfelől hiánypótló jelleggel a magyar nyelven megjelent klasszikus japán irodalmi szövegek sorát próbáljuk bővíteni Teika egy költészetpedagógiai műve, a *Havi feljegyzések* (*Maigetsushō* 毎月抄, 1219)

tudományos igényű, kommentált fordításával,<sup>1</sup> kitérve keletkezése körülményeire és a benne szereplő stílusok rendszerezésére. Másfelől irodalomtudományi szempontból kívánjuk vizsgálni a műben leírt, a korábbi versekből történő költői átvételekkel operáló versalkotási gyakorlatot, s ehhez kapcsolódva elvégezzük az ihletmerítés így felvázolt módszerének elemzését és kontextualizálását.

### A *Havi feljegyzések* keletkezése

Fujiwara no Teika japán költő, műkritikus és kalligráfus, a késő Heian-, illetve a kora Kamakura-kor magas rangú császári tisztségviselője volt. Befolyása kora és a rákövetkező nemzedékek *waka*-költészetére vitathatatlan; kritikai hozzáállása és elképzelései a hagyományos, 31 szótagból álló japán versek megírásának helyes módozatairól már életében komoly visszhangot keltettek, ahogyan azt a *Go-Toba visszavonult császár titkos tanításai* (Go-Toba In Gokuden 後鳥羽院御口伝, valamikor 1221 és 1239 között) is tanúsítják.<sup>2</sup> Költői gyakorlatának vitája, méltatása és rendszeres újrafelfedezése pedig végigkísérte a japán irodalom történetét. Édesapjának, Fujiwara no Shunzeinek (藤原俊成, 1114–1204) köszönhetően Teika beleszületett a híres Mikohidari költőiskolába, és kiemelkedő tehetségével hamar felhívta magára Go-Toba (後鳥羽, 1180–1239) visszavonult császár figyelmét, mely kapcsolat egyszerre jelentett gazdag és befolyásos mecénást a fiatal tehetségnek, s szolgáltatott ugyanakkor indokot (a folyamatosan változó erőviszonyok mentén hullámzó udvari intrikáknak köszönhetően) későbbi száműzéséhez.

A *Havi feljegyzések* az ekkor már országosan elismert költő egyik legfontosabb műve, nemcsak a szerző művészi érettsége és a felvetett témák sokszínűsége, hanem azok rövid, tömör, már-már használati utasításszerű kifejtése miatt is. Tulajdonképpen valóban az is: használati utasítás, útmutató a költészethez, amit a mester egy fiatal, a császári udvarban előkelő tisztségben lévő tanítványához címzett, válaszul azokra a száz soros verssszekvenciákra, amelyeket tanítványa minden hónapban küldött neki javítás végett.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A bevezető tanulmány főszövegében a *Havi feljegyzések* eme fordítására tett hivatkozások formátuma: HF, X., ahol X a sorszámot jelöli. A fordításban és a tanulmányban a japán neveket és kifejezéseket a módosított Hepburn-féle átírással (Shūsei Hebon-shiki), míg a kínaiakat pinjin átírással adjuk meg.

<sup>2</sup> Robert H. Brower, *Ex-Emperor Go-Toba's Secret Teachings: Go-Toba In Gokuden*. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 32 (1972) 5–70. Go-Toba és Teika szakmai ellentéte jórészt abból adódott, hogy Go-Toba a *Shinkokinshū* (新古今集, 1201–1205) császári versantológia összeállításának megrendelését követően (melynek Teika is egyik szerkesztője volt) Teika akarata és ajánlásai ellenére olyan verseket vetetett fel a gyűjteménybe, melyek Teika szerint nem ütötték meg egy császári versantológia színvonalát, és olyan pártfogoltjai verseit is megjelentette, akik addig teljesen ismeretlenek voltak, vagy nem állt mögöttük jelentősebb életmű (Brower, *Ex-Emperor*, 18–19.).

<sup>3</sup> Robert H. Brower, Fujiwara Teika's *Maigetsushō*. *Monumenta Nipponica* 40/4 (1985) 401.



Teika művének keletkezési körülményeivel kapcsolatban az első tisztázandó kérdés, amivel foglalkozni fogunk az, hogy vajon ki lehetett az a diák, akinek Teika e feljegyzéseket írta. Robert H. Brower, akinek kutatói és műfordítói kvalitásai nagy szerepet játszottak abban, hogy mára a Michigani Egyetem a nyugati világ egyik legelismertebb japanológiai központjává vált, két eltérő interpretációs hagyományról tesz említést.<sup>4</sup> Az egyik szerint Teika levelének címettje a kinugasai palotaminiszter (családi nevén Fujiwara no Ieyoshi 藤原家良 1192–1264). Ez a hagyomány két írásos forráson alapul; az egyik Ginen (疑然, ?–1321) szerzetesnek a *Maigetsushō* egy kézírásos másolatához hozzáadott széljegyzete, melyben a szerzetes egyértelműen Ieyoshit jelöli a mű címettjének, a másik pedig Ton-a (頓阿, 1289–1372) szerzetesnek a *Havi feljegyzésekéhez* hasonló céllal íródott *Egy kútfenéki béka jegyzetei* (Seiashō 井蛙抄, ~1360) című munkája. Első ránézésre valószínűtlennek tűnik, hogy Teika Ieyoshival mester-tanítványi kapcsolatot feltételező levelezésekbe bonyolódott volna, hiszen ismeretes, hogy Ieyoshi költőként egy kifejezetten Mikohidari-ellenes költői stílusirányzat (反御子左派) iskolájához tartozott.<sup>5</sup> Brower ugyan amellet érvel, hogy a professzionális ellentétek mellett elég jó viszonyban volt Teikával ahhoz, hogy költészeti útmutatást kérjen tőle, a *Maigetsushō* stílusából és okfejtéséből semmi nem utal olyasféle szakmai versengésre vagy bírálatra, amellyel később például *A kinugasai palotaminiszter verseinek nehéz kifejezése* (Kinugasa naifu no uta no nanji 衣笠内府歌難詞, 1239) címen fennmaradt, szintén levélformában Ieyoshihoz írt bírálatában találkozhatunk.<sup>6</sup> Épp ellenkezőleg, a *Maigetsushō*-ban a kritikaival szemben sokkal hangsúlyosabb a pedagógiai, oktató-tanító jelleg. Ennek ténye inkább a másik interpretációs hagyomány elfogadásának kedvezhet. Shōtetsu szerzetes (正徹, 1381–1459) a *Shōtetsu történetében* (Shōtetsu monogatari 正徹物語, ~1450) ugyanis a címettet a 3. Kamakura-sógun és költő, Minamoto no Sanetomo (源実朝, 1192–1219) személyében véli felfedezni, akinek Teika korábban a *Napjaink kiváló versei* (Kindai Shūka 近代秀歌, 1209) című művét is írta. Ismerve Sanetomo korai verseit, amelyek stílusából kimutatható, hogy megírásához jórészt a *Tízezer falevél gyűjteményéből* (Manyōshū 万葉集, ~759) merített ihletet, valamint Teika véleményét, miszerint a *Feljegyzésekben* kifejezetten buzdítja tanítványát ez utóbbi antológia tanulmányozására<sup>7</sup> és – idővel, gyakorlottabb költővé érve – a belőle

<sup>4</sup> Robert H. Brower–Earl R. Miner, *Fujiwara Teika's Superior Poems of Our Time*. Stanford, 1967, 14. és Brower, *Fujiwara Teika's Maigetsushō*, 401–403.

<sup>5</sup> Nonaka Kazutaka–Yamagata Masayuki, Kinugasa Ieyoshi no Shōgai: Seitan kara Naidai Chishi made. *The Kwassui Review* 46 (2003) 1–21.

<sup>6</sup> Higuchi Yoshimaro, Kinugasa Naifu no Uta no Nanji to Go-Toba in, Teika, Tomoie Jindō Senka. *Kokugo Kokubungakuhō* 33 (1978) 1–12. és Michel Vieillard-Baron, *Fujiwara no Teika (1162–1242) et la notion d'excellence en poésie – Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Paris, 2001.

<sup>7</sup> HF, 12–13.

való kölcsönzésre,<sup>8</sup> azt gondolhatjuk, hogy Sanetomo költői tevékenysége eredetileg is közelebb állt a Teika által megfelelőbbnek tartotthoz. Így ő logikusan nagyobb hasznát vehette az egyes stílusok és a bennük való alkotás kritériumai kifejtésének, mint olyasvalaki, akinek a költészetében a *Manyōshū* versei nem élő (és használandó) hagyományként, hanem archaizmusokként jelennek meg. Ugyanakkor azt is érdemes figyelembe venni, hogy a *Maigetsushō* tartalmának és Sanetomo költészetének tematikus illeszkedése nem csak a pedagógiai szándékból fakadhat; az is lehetséges, hogy ennek oka mindössze abban áll, hogy Teika nem akarta elveszíteni világi pártfogójának támogatását, ezért kritikáját inkább úgy fogalmazta meg s mutatott rá a tanítványa által elkövetett hibákra, hogy közben mindvégig a Sanetomo által nagyra tartott hagyományokat tette meg referenciaalapnak.

Van azonban egy olyan tény is, ami meglehetősen valószínűtlenné teszi, hogy a *Maigetsushō* címzettje Sanetomo lett volna. Őt ugyanis 1219 januárjában (Jōkyū 承久 első évének első havában) meggyilkolták a tsurugaokai Hachiman-templomban, míg a *Maigetsushō* legkorábbi fennmaradt példányának kolofonján az szerepel, hogy az iratot Jōkyū első évében, a hetedik hónap második napján küldték el (adták fel) „egy bizonyos személynek”.<sup>9</sup> Így tehát bizonyos, hogy Sanetomo már nem volt életben a kézirat feladásakor, és valószínű, hogy Teika a közbeeső hat hónap alatt tudomást szerezhett tanítványa haláláról – így értelemszerűen nem neki adhatta fel a művet. Azt viszont nem teszi valószínűtlenné Sanetomo halála, hogy Teika eredetileg neki írhatta e feljegyzéseket; mindenesetre erről további adatok nem állnak rendelkezésre. Spekulációkra nem vállalkozva<sup>10</sup> tehát végső soron egyetérthetünk Brower összegzésével: „tekintettel mindkét [interpretációs] hagyomány relatív későiségére és az azonosítás hiányára a legrégebbi kolofonon, csak azt lehetséges elmondani, hogy a *Havi feljegyzések* címzettje nem ismert”.<sup>11</sup>

A mű címzettjének kérdését japán kutatók sem tudják kielégítőleg megválaszolni, de úgy tűnik, hogy a Sanetomo-címzettség az általánosabban elfogadott.<sup>12</sup> A címzett kérdésért azért is kezelik kiemelten, mert Sanetomo halálának ismert és jól dokumentált körülményei és a *Feljegyzések* keletkezése közti hat hónap olyan következtetések levonását is megengedi, melyek szerint a *Feljegy-*

<sup>8</sup> HF, 20–22.

<sup>9</sup> Brower, Fujiwara Teika's *Maigetsushō*, 402.

<sup>10</sup> Fujita Yuriko szerint a *Maigetsushō* Juntoku jōkōnak (visszavonult császárnak) íródhatott. Ez a feltételezése abból indul ki – a Sanetomo halála és az 1219-es kolofon körüli homályt eloszlatandó – hogy a *Feljegyzéseket* korábban, 1216 körül írhatták; javaslatát azonban nem sikerül elegendő és meggyőző írásos forrással alátámasztania. Fujita Yuriko, *Maigetsushō ni tsuite: Sono atesaki to Teika shinsaku to shite no seigosei. Kokugo to kokubungaku* 772 (1988) 27–45.

<sup>11</sup> Brower, Fujiwara Teika's *Maigetsushō*, 402.

<sup>12</sup> Ueno Osamu–Kubota Jun, *Gaisetsu Nihon bungakushi*. Tōkyō, 1979, 342. és Taniyama Shigeru, *Chūsei waka no sōnen to hyōgen*. Kyōto, 1993, 317.



zések eredetisége megkérdőjelezhető.<sup>13</sup> Vieillard-Baron szerint is eleve gyanúra ad okot ilyen nagy hatású mű esetében, hogy az eddig ismert forrásokból a *Feljegyzésekre* tett első hivatkozás csak 140 évvel később, a már említett *Seiashōban* jelenik meg, de még feltűnőbb, hogy ebben a köztes időszakban három olyan mű is született (*Yakumo Mishō* 八雲御抄, 1221, *Eiga Ittai* 詠歌一本, 1270, *Genshō Waka Kuden* 源承和歌口伝, ~1300), melyek nagyfokú hasonlóságot mutatnak a *Maigetsushō* eszmei mondanivalójával. Ezekben viszont egyáltalán nem hivatkoznak a *Maigetsushō*-ra. Ha szerzőik plágiumot követtek volna el, ami egyébként is felettébb valószínűtlen, azt az avatott költők rögtön felismerték volna, de erre utaló források mind ez idáig szintén nem kerültek elő.<sup>14</sup> Nagy valószínűséggel állítható tehát, hogy ha a *Feljegyzések* nem is hamisítvány, de a 13. században nem, vagy csak egészen szűk körben volt ismert<sup>15</sup> és a szakmai nyilvánosság nem is hallott róla addig, amíg Ton’a szerzetes nem hivatkozott rá. Mi mindenesetre úgy tekintünk a műre, mint amely híven képviseli Teika szellemiségét és a költészetről vallott elképzeléseit, és nem kapcsolódunk be – már csak kulturális kívüllállásunk okán sem – egy olyan eredetiségvitába, ahol „mindkét oldal mind több bizonyítékot próbál gyűjteni a saját ügye alátámasztására és az ellenvéleményen lévőének aláásására”.<sup>16</sup>

## Költői átvételek és intertextualitás

Rátérve most a mű tartalmára, szükségesnek látjuk egy rövid előzetes fogalomtisztázás elvégzését. Fujiwara Teika tíz stílusában, a *Teika Jitteiben* szereplő *teit* (más olvasatban *tait*, 体 v. 躰) ’stílus’-nak fordítottuk, azt azonban előrebocsájtjuk, hogy ennek a szónak a klasszikus japán nyelvben sokkal árnyaltabb jelentése van. Egészen pontosan a versbe foglalt érzelmeknek, a vers lelkületének, tehát a belső mondanivalónak (amit a klasszikus japán költészetben alkalmazott terminológia nyomán *kokoroként* 心 említene) és a vers nyelvi kifejező eszközeinek (a *kotobanak* 詞, szó szerinti fordításban ’szó’, ill. ’szavak’-nak) egy speciális kapcsolatát jelöli. A vers stílusának jelölésére különböző korokban egyes költők más-más meghatározásokat adtak aszerint, hogy egy konkrétan definiált stílusról beszéltek, vagy esetleg általánosságban a versstílusok összességének bizonyos jellemvonásait akarták kiemelni. Ilyen például a *Havonkénti feljegyzésekben* egyszerűen csak ’stílus’-nak fordított *teien* 体 vagy *fūteien* 風体 kívül a *sama* 様 és a *sugata* 姿 is. A *sama* – amely *yō* olvasatban a tíz stílus közül hét nevében megtalálható – egyfajta általános definíció és ezzel együtt

<sup>13</sup> Fujita, i. m.

<sup>14</sup> Vieillard-Baron, i. m.

<sup>15</sup> Ez egybevágna Teika akaratával, aki kifejezetten kérte tanítványát, hogy levelét rejtse el az avatatlan szemek elől: „Gondod legyen arra”, írja, „hogy mások meg ne lássák” (HF, 373–374.).

<sup>16</sup> Hosoya Naoki, *Chūsei Karon no Kenkyū*. Tōkyō, 1976, 77.

nagyon régi kifejezés, már a *Kokin Wakashū* (古今和歌集, 905) japánul írt előszavában is megtalálható. Az előszó írója, Ki no Tsurayuki (紀貫之, 872–945) a kifejezéssel lényegében a versbe foglalt érzelmeknek és a vers kifejező eszközeinek együttesét jelöli. A *tei* vagy *fūtei* pedig a versben foglalt érzelmek és a vers kifejező eszközeinek kapcsolatát minősíti olyasformán, hogy az egyes verseket e kapcsolat jellegzetességei, más kapcsolatokra nem jellemző ismertetőjegyei alapján különbözteti meg egymástól, s így a köznapi értelemben vett ’stílus’-nak feleltethető meg. 945-re datálhatjuk az első írásos emlékeket a versek különböző stílusokba való sorolásáról, amit a Mibu no Tadamine (壬生忠岑, 868–965) által írt *Wakatei Jisshubun* (和歌体十種, 945) találhatunk. A *sugata* fogalmának bevezetése pedig Fujiwara no Kintō (藤原公任, 966–1041) nevéhez fűződik, aki a *kokoro* és *kotoba* együttesének alaki megjelenését érti ezen, voltaképpen a vers formájának,<sup>17</sup> illetve bizonyos esetekben ennek egy részének jelölésére használja a *Shinsen Zuinō* (新撰髓脳, ~1004–1012) című művében.<sup>18</sup>

Tsurayukiben, Kintōban és Tadamineben továbbá közös, hogy más-más szempontok szerint, de mindhárman a *Manyōshū*-ban foglalt, illetve azóta megírt verseket osztályozták, és a stílusokat ezen versek közös jellemvonásai alapján határozták meg. A stílusokkal kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy a klasszikus japán vers rövid és kötött formájú,<sup>19</sup> ezért e különböző stílusokat csak a mondanivaló és a kifejezésmód kapcsolatának variációi alapján lehetett definiálni. Más és más stílust alkotnak azok a versek, amelyek archaikus, tehát a *Manyōshū* korában használt szavakat és kifejezéseket (*manyōgok* 万葉語) tartalmaznak, és ismét másokat azok, amelyek egy-egy klasszikus *monogatari*-ra<sup>20</sup> (jellemzően a *Genji* és az *Ise-monogatari*) vagy kínai, japán versekre utalnak vissza, netán egyenesen belőlük vesznek át verssorokat vagy kifejezéseket. Ezt a gyakorlatot *honkadori*-nak (本歌取) nevezzük, ami, hasonlóan a modern lírában használt reminiscenciához, egyúttal a választott sorok költője iránt érzett tisztelet is kifejezi. A *honkadori* gyakorlatából egyúttal az is látható, hogy a stílusválasztás, a forma és a tartalom adott típusainak és variációinak alkalmazása a kulturális emlékezet vagy szándék függvénye. Egyfelől, a szabad kompozíció során megmutatja, hogy a költő saját népe kultúrtörténetének melyik ágával vagy szakaszával tud egy adott szituációban leginkább azonosulni, illetve hogyan tudja magát újrapozícionálni a hagyományban. Másfelől a kora Kamakura-kor politikai sajátosságai okán (az udvari arisztokrácia hatalma folyamatosan csökkent a katonai erőt birtokló és alkalmazni képes földesurakéhoz viszonyítva) az udvari nemességnek a régi, elveszített hatalmi szerepei és pozíciói megélésére egyre inkább csak a költészetben volt lehetősége: párhuzamosan vágyódásukkal régi

<sup>17</sup> A „versforma” kifejezés használatát – a magyar és európai irodalomra való asszociációi miatt – nem tartottam szerencsésnek

<sup>18</sup> Ariyoshi Tamotsu (szerk.), *Waka Bungaku Jiten*. Tōkyō, 1984, 266, 362, 544. alapján.

<sup>19</sup> Összesen 31 morás, 5-7-5-7-7-es verssorokba rendezve.

<sup>20</sup> 物語 „történet”; klasszikus japán elbeszélés, epikai műfaj.



dicsőségük után, mely aktuálisan megvalósíthatatlan volt, költészetükben nem volt akadálya annak, hogy visszatérjenek olyan régebbi formákhoz és tartalmakhoz, amelyek egészen más és a nemességre nézve kedvezőbb történelmi környezetben születtek.<sup>21</sup>

Ez a fajta időbeli vertikális intertextualitás<sup>22</sup> – korábbi, bevett és ismerős költői képek ismételt megjelenítése – tulajdonképpen az egész középkori *waka*-költészetre jellemző,<sup>23</sup> és a költészet textualitását és írásosságát erősítette az imagináriusság rovására azzal, hogy az „új” versek lényegében régebbi versek szisztematikus szétbontásával és költői képek, kifejezéseik újrahasznosításával születtek. Tény, hogy ezt a neoklasszicizáló folyamatot a nemzetközi szinten is jelentős *waka*-kutatók nem mindegyike kapcsolja össze az elvágyódással és interpretálja egy veszteségre adott reakcióként,<sup>24</sup> de az teljesen egyértelmű, hogy a Teika előtti és a Teika utáni *waka*-költészet átvételen alapuló versalkotási gyakorlata nagymértékben különbözött egymástól. David T. Bialock a *Shinsen Zuinō* (新撰髓脳, ~1004–1012), az *Ōgishō* (義抄, ~1130) és a *Mumyōshō* (無名抄, ~1210) szövegeiből vett példákkal illusztrálja, hogy a késői Heian-kor kompozíciós gyakorlatában a korábbi versekből történő kölcsönzéssel meglehetősen óvatosan bántak. A hangsúly ugyanis új, érdekes költői képek és kifejezések alkalmazására és az ebből fakadó újdonságra helyeződött, a régebbi versekből történő kölcsönzéseknél pedig mindig fennállt annak veszélye, hogy az így költött verset a hallgatóság vagy az utókor egyszerű utánzatnak, rosszabb esetben plágiumnak tekinti. Ezért a korábbi versekből való átvétel leglényegesebb szerepe annak megmutatása volt, hogy egy régi versben megtalálható költői kép alkalmazásával a réginél kiválóbb, esztétikailag vagy átütő hatására nézve magasabb rendű verset lehet alkotni – ez pedig nem annyira a régi korok iránti vágyódás tényét, hanem inkább a régi korok kiváló költőivel történő szakmai rivalizálás szándékát tükrözi.<sup>25</sup> Teikánál és az ő hatására a későbbi Kamakura-kori udvari költészetben ezzel szemben a *honkadori*-nak nem egy, a referenciavershez képest kiválóbb vers alkotása a célja, hanem a régi ver-

<sup>21</sup> Rein Raud, *Waka and Renga Theory: Shifts in the Conceptual Ground. Oriens Extremus* 39/1 (1996) 104.

<sup>22</sup> Az itt tárgyalt intertextualitás a *honkadori* gyakorlatának keretein belül értendő, és nem támaszkodik az ettől egészen eltérő kulturális környezetben született nyugati/posztstrukturális (Kristeva, Eco, Deleuze, Guttari, Barthes stb.) értelmezésekre. Vitathatatlanul vannak ezek között olyan elgondolások – például Eiconál az opera appertúra vonatkozó kötött interpretációs stratégiák – melyek összevetése a *honkadori* gyakorlatával intellektuális többletet eredményezhetne az összehasonlító irodalomtudomány területén, ebben a tanulmányban azonban a Kamakura-kori japán irodalom szűkebben vett kontextusában kívánunk maradni.

<sup>23</sup> David T. Bialock, *Voice, Text, and the Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry. Harvard Journal of Asiatic Studies* 54/1 (1994) 182. és Edward Kamens, *Utamakura, Allusion and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven, 1997, 84.

<sup>24</sup> Ld. Robert N. Huey, *The Making of Shinkokinshū*. Cambridge, 2002, 1–2.

<sup>25</sup> Bialock, *i. m.*, 183–188.

sek toposzainak új megvilágításba helyezése, olyan „új lelkület” megalkotása amely korábbi verseknek nem volt sajátja, de kifejező eszközeinek egy része közös korábbi, más lelkületű versekével.<sup>26</sup> Erről a gyakorlatról, melyet a *kotoba furuku, kokoro atarashi* (‘régí szavak, új lelkület’) axiómájával szokás jellemezni,<sup>27</sup> Teika már korábbi művében, a *Napjaink kiváló verseiben* is említést tesz,<sup>28</sup> de a *Maigetsushō*-ban ír a legrészletesebben. A gyakorlat itt említett<sup>29</sup> főbb elemei a következők.

1. Ajánlatos az épp alkotandó verstől eltérő témájú korábbi versből átvenni (fokozottan nehéz, s csak az igazán képzett költők tudnak új lelkületet megalkotni, ha a komponált vers és az alapversek azonos témájúak és ezen felül még közös képek is vannak).<sup>30</sup>

2. Kerülendő a túlságosan szokatlan, az alapversre nézve jellegzetes kifejezések átvétele.<sup>31</sup>

3. Az átvételnek úgy kell történnie, hogy azonosítható legyen az a vers, amelyből adott kifejezéseket, képeket vagy szókapcsolatokat átvettünk.<sup>32</sup>

4. Nem szerencsés túl sokat átvenni az eredeti versből (az azonosíthatóság követelménye miatt azonban túl keveset sem), ezért legfeljebb két kifejezés vagy kép átvétele ajánlott.<sup>33</sup>

5. Ezeket a képeket el kell osztani az ötsoros vers felső (első három sor v. *kami no ku* 上の句) és alsó (utolsó két sor v. *shimo no ku* 下の句) része között.<sup>34</sup>

Érdemes itt röviden kitérnünk a 3. és a 4. pontot érintő azonosíthatósági követelményre. A Heian-kori *honkadōri* gyakorlatában a versek eredetisége, mint

<sup>26</sup> Tsuchida Kosuke, *The Methodological Development of Honka-dōri in Medieval Waka, and the Formation of a Quotation Database. Aesthetics* 15 (2011) 63.

<sup>27</sup> Earl R. Miner–Hiroko Odagiri–Robert E. Morrell, *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton, 1985, 9; továbbá Robert H. Brower–Earl R. Miner, *Japanese Court Poetry*. Stanford, 1961, 347.

<sup>28</sup> Az axióma eredete Teika *Napjaink kiváló versei* című művének következő részlete: „詞は古きを慕い、心は新しきを求め” *Nihon koten bungaku taikei*. 65. Szerk. Hisamatsu Senichi–Nishio Minoru. Tōkyō, 1963, 102.

<sup>29</sup> Noha a *Maigetsushō* tartalmazza a Teika által gyakorolt *honkadōri* legteljesebb kifejtését, a teljes képhez szükséges lenne további Teika-művek, legfőképpen a már említett *Kindai Shūka* és az *Eiga no Taigai* (詠歌大概, ~1220) elemzése, valamint további kiegészítő források (például császári versgyűjteményekhez írt bevezetők, dalversenyekre írt versek és azok bírálatai stb.) tanulmányozása. Erre a tanulmányban nem vállalkozunk, a felsorolás mindössze azokat az elemeket összegzi és rendszerezi, amelyek a *Maigetsushō*-ból megismerhetők.

<sup>30</sup> HF, 188–192.

<sup>31</sup> HF, 209–211.

<sup>32</sup> HF, 192–193. Ehhez kapcsolódóan egy további kritérium is szerepel a *Napjaink kiváló verseiben*: az alapversnek választott régi versekből a szavakat és/vagy kifejezéseket változtatlan formában, szó szerint kell átvenni. 古い歌体を希求するがために、昔の歌の詞を改めず、首のうちに詠み据えたのを、すなわち本歌ほんかとする申すのです。Hisamatsu–Nishio, i. m., 102.

<sup>33</sup> HF, 193–195.

<sup>34</sup> HF, 195–197, 205, 215–220.



korábban kifejtettük, éppen az – a *wakákra* egyébként jellemző repetitív frazeológiai környezetbe illesztett – újszerű kifejezések alkalmazásához volt köthető. Így a *honkadorin* kívül is számos más lehetőség állt a költő előtt ahhoz, hogy valami újat alkosson. Ha mégis ehhez a technikához folyamodott, akkor a kontextus, tehát az átvett kifejezések visszakövethetősége az eredeti vershez csak a relatív kiválóság demonstrálásának speciális esetében volt megkövetelhető. Ilyenkor viszont a két vers lelkületének pont azért kellett azonosnak vagy legalábbis nagyon hasonlóknak maradnia, hogy legyen egy közös alap, amelyen az összehasonlítás elvégezhető és a kiválóság megállapítható. A *honkadori* e gyakorlatában tehát az alkotott vers lelkülete semmiképpen sem újult meg az alapverséhez képest, mindössze más kontextusba helyeződött. A Teika által megkövetelhető újszerűség ugyanakkor teljes egészében a *honkadori* általa oktatott és alkalmazott változatához és a két vers között felállított aszinkron relációhoz kapcsolódott.<sup>35</sup> Az újszerűség ekképp a lelkületnek egy olyan újszerűsége volt az alapverséhez képest, amit a bennük megtalálható azonos költői képek vagy szókapcsolatok használata világított meg; az összehasonlításra itt nem a lelkület, hanem a használt költői képek és kifejezések azonossága adott lehetőséget. Az alábbi (a japán irodalomkutatásban jól ismert) példával szeretnénk konkrétan is illusztrálni az alapelvet.

Naga no Okimaro (長奥麻呂, 7. század vége – 8. század eleje)

苦しくも	Kurushiku mo	Mily hevesen
降り来る雨か	Furikuru ame ka	Zúg a vad zivatar, ó
三輪の崎	Miwa no saki	A Miwa foknál,
佐野のわたりに	Sano no watari ni	S a Sano-átkelőnél
家もあらなくに	Ie mo aranakuni	Nem áll egy menedék sem.

(*Manyōshū*, 3. könyv, 265. vers [alapvers])<sup>36</sup>

Fujiwara no Teika

こまとめて	Koma tomete	Lovam megkötni,
袖うちはらふ	Sode uchiharahu	Ingujjam megtörölni
かげもなし	Kage mo nashi	Nincsen itt helyem,
さのゝわたりの	Sano no watari no	S a Sano-átkelőnél
雪のゆふぐれ	Yuki no yuhugure	Havas alkony köszönt rám.

(*Shinkokinshū*, 6. könyv, 671. vers)<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Senko K. Maynard, *Linguistic Creativity in Japanese Discourse*. Amsterdam–Philadelphia, 2007, 38–39.

<sup>36</sup> *Manyōshū* <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/manyoshu/AnoMany.html> letöltés időpontja 2014.05.23

<sup>37</sup> *Shinkokinshū* <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/shinkokinshu/AnoShin.html> letöltés

A témabeli és a formai hasonlóság a *Sano no watari* és a természeti jelenségek használatában jelentkezik. Teika nem csak átvette a 'Sano-átkelő' összetételt, de ugyanúgy a vers negyedik sorába illesztette, mint Okimaro, s ezzel egyértelműsíti, hogy az ő versét használja alapversként. Az eredeti témától sem tér nagyon el; a különbség mindössze annyi, hogy ő a 'hó', míg Okimaro az 'eső' természeti jelenséget építi be versébe, és mindkét verset áthatja az utazó magányának érzete.<sup>38</sup> A két vers lelkülete azonban – és bízva abban, hogy a magyar fordítással ezt sikerült legalább közelítőleg visszaadnunk – lényegesen különbözik egymástól. Okimaro versének hangulata szürke és borongós, az utazót érő kellemetlenség, kényelmetlenség érzetét közvetíti. Az első négy sor egy természeti képet tár elénk, mely az ötödik sorban az *Ie* (szó szerinti fordításban 'ház' vagy 'otthon') alkalmazása nyomán kibővül a személyes érintettséggel (nem pusztán arról van szó ugyanis, hogy esik az eső, hanem arról is, hogy az esőben ázó utazó nem tud behúzódni egy fedett helyre előle). Ezzel szemben Teika rögtön az első két sorban személy-közelivé teszi versét (mind a ló megállítása, mind a ruhaujj megtisztítása legalábbis sugallja az emberi közreműködést), tehát nem az emberi lényt illeszti bele utólag egy tágabb természeti kontextusba, hanem az emberi lény köré keretként építi fel az őt körbevevő természetet. A vers utolsó két sorában pedig gyönyörű pillanatképet örökít meg, ahol az alkonyi fényben megcsillanó hópelyhek fizikai fénye s a kép szépségének lelki kisugárzása éles kontrasztban áll Okimaro fénytelen, nedves természeti képével és melankolikus lelkületével. A legszembeötlőbb különbség a két vers esszenciája közt mégis annak eredője: ez Okimaro esetében tisztán a természeti viszonyok és az ember relációja, míg Teikánál a lelkületet nem egy „külső” és egy „belső” világ, hanem a belső, költői világ egyes tagjai közti szövegközi reláció határozza meg (mely tagok ugyanakkor referenciálisan tartalmazzák a külső, természeti világot).<sup>39</sup>

A Teika-féle *honkadori* másik, az azonosíthatóság-kritérium szempontjából releváns jellemzője a hagyományközpontúság. E hagyományközpontúságának mind az esszenciális, mind pedig a temporális aspektusa világosan megjelenik a *Maigetsushō* szövegében. Előbbi azt takarja, hogy Teika a versek kiválóságának megítélésekor a *kokoro* és a *kotoba* harmóniáját tartja a legelőrébbvalónak. Amennyiben pedig ez valami miatt nem lehetséges, a *kokoro* önmagában mindig előrébbvaló, és a *kotoba* hozzá képest másodlagos.<sup>40</sup> Így relatíve jobb verseknek minősülnek azok, amelyek a lélek mélységeit helyezik előtérbe,<sup>41</sup> de

---

időpontja 2014.05.23

<sup>38</sup> Maynard, *i. m.*, 38–39.

<sup>39</sup> Ez már édesapja, Shunzei költészetében is hasonlóan működött, ld. Haruo Shirane, *Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei's Poetics*. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 50/1 (1990) 80.

<sup>40</sup> HF, 124–129.

<sup>41</sup> HF, 57–58.



ezt a mélységet nem tudják a kifejezések szintjén megfelelően visszaadni, mint azok, melyek mesterien megválasztott kifejezésekkel operálnak, de úgymond „nincs lelkük”,<sup>42</sup> vagy sekélyes lelkületűek. A *kokoro* és a *kotoba* közti kvalitatív megfelelés tehát normatív, ugyanakkor a lelkület és az e lelkületet megnyilvánító nyelvi eszközök közt egyaránt fennállhat konjunkció és diszjunkció is.<sup>43</sup> Az utóbbi, temporális megalapozottságú hagyomány-központúságon pedig két dolgot értünk. Egyfelől azt, hogy a *honkadori* művelése előfeltételezi, hogy az alapverset felhasználó költő, a vers hallgatósága és bírálói egyaránt egy olyan kultúrkörnek legyenek tagjai, melynek az alapvers közös irodalmi öröksége, s így a másodlagos irodalom ismeretében értelemközösség álljon fent köztük.<sup>44</sup> Másfelől, hogy Imai Akirát idézve Andrea Raos nyomán az is tudható, hogy egy versnek közismertnek, „kanonikusnak” (vagyis az első három császári versantológiába beválogatottnak) kellett lennie ahhoz, hogy egyáltalán szóba jöhessen alapversként,<sup>45</sup> Teika pedig többször is megállapította, hogy a korai (8–9. századi) versek mennyivel kiválóbbak a kortársakénál. Ez természetesen nem független az esszencialitástól; a régebbi verseket nem pusztán koruk miatt tartotta magasabb rendűnek (sőt egy helyen utal is arra, hogy az ősök költeményei közt is vannak olyanok, amelyeknek „nincs lelkük”), hanem a költői útnak a kortársai körében általa tapasztalt hanyatlásával hozza összefüggésbe. Költészetpedagógiájában is ezt a megközelítést alkalmazta következetesen, ugyanis, noha bátorította tanítványait a *Manyōshū* és a korai császári versantológiák tanulmányozására, külön felhívta rá figyelmüket, hogy pályájuk elején – megfelelő kvalitások hiányában – nem érdemes archaikus stílusú verseket alkotniuk, és ezek a próbálkozásaik eleve kudarcra vannak ítélve.<sup>46</sup> Később viszont, mint írja, amikor már gyakorlott költővé váltak, nem hanyagolhatják el az archaikus stílus tanulmányozását és gyakorlását.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> HF, 121–123.

<sup>43</sup> Patrick Laude, *Singing the Way: Insights in Poetry and Spiritual Transformation*. Bloomington, 2005, 137. Laude (Toshihiko és Toyo Izutsu alapján) Teika költészetét metafizikai szempontból értékeli, ahol a versalkotás kontemplatív-meditatív aktusként ragadható meg (*i. m.*, 136–138.). A megközelítés helytállóságát a *Maigetsushō* egyes tartalmi elemei alátámasztják, ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy írása több súlyos tárgyi tévedést is tartalmaz. Például a következőket állítja: „*Kokoro* is defined by Fujiwara Teika, the great 12th century poet and theorist of *waka* as the »seed« of the »flower« which is the linguistic manifestation of the poem” (*i. m.*, 136.). Ezzel szemben Teika a *kokoro* és a *kotoba* közt nem mag-virág, hanem gyümölcs-virág relációt állított (HF, 112–120.), ami ráadásul a biológiai folyamatokat nézve nem egyszerű, hanem inverz analógiája a megnyilvánulatlan és a megnyilvánult kapcsolatának az alkotásban.

<sup>44</sup> Jacqueline Pigeot, *La caille et le pluvier: l’imagination dans la poésie japonaise à l’époque du Shinkokin-shu. Extrême-Orient, Extrême-Occident* 7 (1985) 116. doi: 10.3406/oroc.1985.942

<sup>45</sup> Andrea Raos, *Choses dont parle Teika lorsqu’il parle d’amour. Une lecture de la section »Amour« de la Compétition poétique en cent tours de l’honorable Teika. Ebisu – Études Japonaises* 25 (2000) 98. doi : 10.3406/ebisu.2000.1087

<sup>46</sup> HF, 19–20, 29–32.

<sup>47</sup> HF, 20–22.

Megjegyezhető még, hogy Teika temporális tradicionalizmusának egy másik oldala is bemutatható a *honkadori* gyakorlata kapcsán; ugyanis nemcsak szorgalmazta a korai versek alapversként történő felhasználását, hanem egyenesen tiltotta egyedi, karakterisztikus kifejezések átvételét kortárs vagy nemrégiben elhunyt költők verseiből.<sup>48</sup> Ezt a tilalmat Teika már a *Maigetsushō*t megelőzően is megfogalmazta a *Kindai Shūkaban*-ban.<sup>49</sup> Egyrészt olyan versek kapcsán, amelyekben egyes kifejezések vagy képek annyira egyediék és szépek voltak, hogy a megalkotójukhoz kötődtek – ún. *nushi aru kotoba* 主ある詞, 'birtokolt szavak' – és illetlenség lett volna újra felhasználni őket.<sup>50</sup> Másrészt expliciten tiltotta a felismerhető és az eredeti műhöz vagy szerzőhöz köthető egyedi kifejezések átvételét mindenfajta kortárs, illetve olyan mű kapcsán, melynek szerzője csak nemrégiben hunyt el.<sup>51</sup> A *Maigetsushō*-ban ezek az elvek impliciten jelennek meg egy anekdota keretében. Teika arról mesél tanítványának, hogy hallott már olyan kortársáról, aki halála után megjelent annak a költőnek az álmában, aki az ő egyik versét alapversnek használta – az átvett kifejezésekkel operáló verset pedig törölték a császári antológiából.<sup>52</sup> Teika minősíti is az esetet, szomorúságát kifejezve a történetek miatt;<sup>53</sup> a *Kindai Shūkaban* foglaltakat ismerve pedig a történetmesélés mögötti pedagógiai szándék is egyértelmű.

A fent leírtak tehát a *honkadori* olyan, eddig ismeretlen, a Heian-kori átvételi gyakorlattól gyökeresen eltérő és új stílusú verseket eredményező változtatást jelentették, melyet a fiatal, gyakorló éveiket töltő költőknek külön útmutatás híján nem volt lehetséges elsajátítani. Az új stílusok a tanítvány számára deduktíve, Teikánál induktíve jelennek meg: a fiatal költők és Teika kortársai azt látták, hogy míg a *honkadori* metodológiája (különböző kifejezések átvétele korábbi versekből) a kifejezések szintjén gyakorlatilag ugyanaz maradt, az átvétel célja, s ennek következtében eredménye is lényegesen megváltozott. Teika ugyanakkor mindvégig a lelki megújulásból, új lelkületű versek megalkotásából indult ki, és az újdonság demonstrálásának egy másféle lehetőségét látta meg az addigi bevett átvételi módszerben. Az általa így megalkotott új stílusokat ugyanakkor be kellett illesztenie egy áthagyományozási láncolatba, és meg kellett tanítania a bennük való alkotásra a fiatalabb generációt ahhoz, hogy fennmaradjanak; ennek az – s mint az idő megmutatta, átütő sikerrel járó – áthagyományozási kísérletnek volt egy fontos mérföldköve a *Maigetsushō*.

## Dalversenyek és adott témákra történő versírás

<sup>48</sup> A határ, ahogyan a *Feljegyzések* is utal rá (HF, 304–306), a Kanpyō (寛平 889–898) időszak.

<sup>49</sup> Hisamatsu–Nishio, *i. m.*, 102.

<sup>50</sup> Ld. Miner–Odagiri–Morell, *i. m.*, 143. és Robert H. Brower, The Foremost Style of Poetic Composition. Fujiwara Tameie's Eiga no Ittei. *Monumenta Nipponica* 42/4 (1987) 394.

<sup>51</sup> Brower, The Foremost Style, 397–398.

<sup>52</sup> HF, 71–73.

<sup>53</sup> HF, 74.



Teika látható esszencialista elköteleződése ugyanakkor nem jelentette azt, hogy a versek külső, a költői kifejezések szintjén értett megjelenését, illetve adott szituációkra szabott formaiságának jelentőségét elhanyagolta volna. Ahogyan korábban is említettük, a lényeg és a kifejezés mód harmonikus kapcsolatára – tehát a lényeg megnyilvánító kifejezések és nem mások használatára – eleve nagy hangsúlyt fektetett; de a stílusok, valamint a hozzájuk tartozó kifejezések stratégikus és instrumentális használatát is oktatta tanítványainak. A *Feljegyzésekben* számos helyen találkozunk a formára vonatkozó instrukciókkal, például a költő testtartására, a versírás nyelvére és sebességére, a vers formai hibáira és témajelölő szavainak a verssorok közti elosztására vagy a speciális, előre meghatározott témákban való alkotásra vonatkozóan. Ezek legszembetűnőbben olyan események kapcsán voltak hasznosak a tanítványoknak, melyeknek szociális és politikai jelentőségük is volt, mert tudásukat nyilvánosság előtt, versek keretében kellett előadniuk a császári udvarban. Az ilyen nyilvános megmérettetés tipikus keretét az ún. 'költői-' vagy 'dalversenyek' (*utaawase* 歌合) és az ehhez kapcsolódó, előre meghatározott témákra történő verskomponálás (*daiei* 題詠) nehézségei jelentették.

A dalverseny egyike volt azoknak a kompetitív társas eseményeknek, amelyeket a császári udvarban tartottak. Korai Heian-kori változatában nem kizárólag költői, hanem általánosabban vett művészi összejövetel volt, ahol a versek szertartásos felolvasásán túl nagy hangsúlyt fektettek a kifinomult zenei kíséretre, a műértően kialakított, díszesen berendezett színpadra és a résztvevők mívés öltözkéire. A grandiózum szerves része volt ezeknek az eseményeknek, és a császári udvar politikai pozícióját és céljait is tükrözte. A legelső ismert dalverseny (Zaiminbukyoke Utaawase 在民部卿家歌合) megrendezéséhez például szülőatyja, Uda császár (宇多, 867–931) szépirodalmi és politikai ambíciói egyaránt hozzájárultak, akinek az esemény egyúttal arra is jó alkalmat teremtett, hogy az udvarában egymással vetélkedő frakciókat kibékítse és közös nevezőre hozza, s így egységes frontot tudjon szembeállítani a politikai egyeduralomra törő – Teika őseit is maguk közt tudó – Fujiwara-nemzetséggel.<sup>54</sup> Az esemény közvetlen összefüggése a hatalom és dicsőség kifejezésének igényével abban is megmutatkozik, hogy később a jelentős politikai feszültségek idején egyáltalán nem rendeztek ilyen versenyeket. A Fujiwarák fénykorában pedig, amikor stratégiai házasodás-politikájuk eredményeképp lényegében ők irányították az országot, a grandiózus dalversenyek helyszínéül a császári paloták helyett templomok és a Fujiwara-miniszterek rezidenciái szolgáltak.<sup>55</sup> Ehhez képest a császári udvarban, teljes párhuzamban csökkenő politikai szerepével és anyagi lehetőségeivel, megszületett az igény az egyszerű, letisztult, kizárólag szépirodalmi elemeket

<sup>54</sup> Ito Setsuko, *The Muse in Competition: Uta-awase Through the Ages. Monumenta Nipponica* 37/2 (1982) 204.

<sup>55</sup> *I. m.*, 207–208.

felvonultató dalversenyekre,<sup>56</sup> ahol a műélvezetről a hangsúly az aktív műkritikai tevékenységre,<sup>57</sup> a külső extravaganciáról a belső tartalomra tevődött át.

Voltaképpen tehát azt mondhatjuk, hogy történelmi perspektívában hasonló külső-belső hangsúly-áthelyeződés figyelhető meg a dalversenyek főbb elemeiben, mint az udvari költészetben, nagyjából egy évszázadnyi átmenettel, a kifejező eszközök (külső) és a lelkület (belső) kapcsán. Ennyi idő kellett ahhoz, hogy a gazdasági és politikai környezet megváltozásához hasonlóan<sup>58</sup> a költészetben is a versek lelkületének megújítása kerüljön előtérbe az érdekes és ötletes kifejezések használatához képest.

A nyilvános irodalomkritika színterévé váló dalversenyek formai kereteit ez a hangsúlyeltolódás úgy alakította át, hogy a kritikai tevékenységet segítségül különböző, új viszonyítási pontnak számító kötöttségek bevezetésével, és az annak való megfelelés mértéke vagy hiánya szolgáljon alapul a vers kiválóságának megítéléséhez.<sup>59</sup> A kritikai aspektus olyannyira fontossá vált, hogy Teika külön kiemeli tanítványainak a megfontolt, figyelmes versírás szükségességét, s hogy milyen súlyos következményekkel járhat, a költészettől való megcsömörléshez vagy akár halálhoz is vezethet az, ha valaki az udvar nyilvánosságára előtt felületes munkát ad ki a kezéből,<sup>60</sup> tehát fel kellett készítenie tanítványait az ezeken a pontokon elkövethető hibák elkerülésére és a megsemmisítő kritikák megelőzésére.

Ilyen új viszonyítási pontokból több is akadt. A legfontosabb volt a versek témáinak előre meghatározása, a korábban említett *daiei*, amely a Heian-kor vége felé fokozatosan egyre fontosabb szerephez jutott a költői összejöveteleken,<sup>61</sup> míg végül a 13. század elejére a versírás formai követelményeinek meghatározó részévé nőtte ki magát. Dominánssá válása Vieillard-Baron szerint

---

<sup>56</sup> *I. m.*, 206.

<sup>57</sup> Clifton W. Royston, Utaawase Judgments as Poetry Criticism. *The Journal of Asian Studies* 34/1 (1974) 101.

<sup>58</sup> Nem tudunk egyértelmű kauzalitást megállapítani a kettő közt, és a gazdasági vagy politikai determinizmus túlságosan leegyszerűsítő (noha kétségkívül frappáns) keretbe foglalja egy ilyen komplex folyamatot. Számunkra bizonyosnak tűnik, hogy a két esemény egymással összefüggésben következett be, ugyanakkor ebből logikailag még nem következik, hogy feltétlenül ok-okozati összefüggésben állnának egymással.

<sup>59</sup> A kritikának, bármennyire művészi és irodalmi célokat tartott is szem előtt, kétségkívül voltak olyan „íratlan szabályai”, melyeknek semmi köze nem volt a vers kiválóságához vagy művészi értékéhez, de annál több a vers írójának vagy megszólítottjának társadalmi státuszához. A párosítások során például egy császár versét, egy isteneket megszólító verset és a verseny házigazdáját köszöntő vagy dicsérő verset csak különleges körülményekre tekintettel lehetett vesztésnek minősíteni, és a verseny első körében a Bal oldal (hagyományosan magasabb udvari rang; egy bal felőli miniszter például magasabb rangban állt, mint egy jobb felőli miniszter) versét is legalább döntetlennek illett kihozni a Jobb oldallal szemben (részletesebben ld. Clifton, *i. m.*, 102–103.).

<sup>60</sup> HF, 67–71.

<sup>61</sup> Haruo, *i. m.*, 77–78.



egy konkrét eseményhez köthető: Kennin 2. évében (1202), a harmadik hónap 22. napjára Go-Toba császár egy több szempontból is rendhagyó költői összejövetelt rendezett (*Versek három stílusra*; Santai Waka 三体和歌), amely speciális követelményeket állított a résztvevők elé. Egyrészt megszabta a költőknek, hogy milyen stílusokban kell alkotniuk, másrészt ő maga volt az, aki ezt a három stílust újonnan megalkotta, mégpedig nem a korábbi versek közös stílusbeli jellegzetességei alapján, hanem az eddigi stílusok általa kiválasztott elemeiből állított össze egy teljesen újat.<sup>62</sup> A császár ezzel azt akarta felmérni, hogy a neves udvari költők milyen mélységben ismerik az eddig kialakult stílusokat, lévén az újakat ezek különböző elemeiből válogatta össze, s így különösen nehéz volt a szintén általa kijelölt hat témáról (tél, tavasz, nyár, ősz, szerelem, utazás) ilyen stílusokban verset alkotni. Hogy ez mennyire szokatlan és embert próbáló feladat volt a kor költői számára, azt jól illusztrálják Kamo no Chōmei (鴨長明, 1156?–1216) feljegyzései, miszerint többen vissza is utasították a felkérést, és végül mindössze hatan (Go-Toba császárral együtt heten) vettek részt az összejövetelen.<sup>63</sup> Ennek oka valószínűleg az lehetett, hogy a költők számára nem volt egyértelmű, hogy a császár mit vár el tőlük, hogy pontosan milyen stílusra is gondol: a *Mumyōshō*-ban írtak alapján Chōmei szerint a nyári és tavaszi verseknek 'termékenyeknek és impozánsoknak' (futoku ōki 太く大き), az őszi és téli verseknek 'vékonynak és száraznak' (hosoku karabi 細くからび), a szerelemtől és utazásról szólóknak pedig 'bájosan elegánsnak' (en ni yasashiku 艶に優しく) kellett lenniük. Teika naplójában Chōmeihez hasonlóan értelmezte a nyári és téli versekre vonatkozó követelményeket, de hozzá képest kissé más árnyalatban látja a második és harmadik kategóriára vonatkozókat ('száraz és sivár' – *karabi yasesugoki* からびやせすごき és 'bájos stílus' – *en tai* 艶体).<sup>64</sup> Ezeket a kategóriákat Go-Toba eredetileg 'emelkedett' (*kō tai* 高体), 'száraz' (*sō tai* 瘦体) és 'bájos' (*en tai* 艶体) stílusként határozta meg.<sup>65</sup> Ha tehát a kor legnagyobb költőinek is gondjaik akadnak e stílusok pontos értelmezésével, akkor nyilvánvaló, hogy egy, a versírásban kevésbé járatos tanítvány számára ez szinte lehetetlen feladatnak tűnt. Egyértelmű tehát, hogy valós szűkséglet volt a *daiei* alkalmazásával párhuzamosan összeállítani azoknak a stílusoknak a listáját és jellemzőit, amelyek jól áttekinthető keretbe foglalják a kora Kamakura-kori udvari költészetet, és legalább egy irányvonalat adnak a fiatal

<sup>62</sup> Noha a téma előzetes meghatározása már a *Kokinshū* idején szokásban volt a különböző dalversenyeken, a kifejezőmódot ekkor még minden költő szabadon választhatta meg, s így abban a stílusban alkotott, amelyből a tőle telhető legszebb verset tudta költeni az adott témában. Ld. Roselee Bundy, Santai Waka. Six Poems in Three Modes. Part 1. *Monumenta Nipponica* 49/2 (1994) 200.

<sup>63</sup> Kamo no Chōmei idézi Bundy, *i. m.*, 198.

<sup>64</sup> Jól látszik az is, hogy Teika feltehetőleg ismerte a „bájos stílust”, hiszen definícióként használta, míg Chōmei csak körülírni tudta azt.

<sup>65</sup> Bundy, *i. m.*, 197–198. és Vieillard-Baron, *i. m.*, 176.

konoknak a különböző összejöveteleken és versenyeken való sikeres szerepléshez. Kubota Jun (久保田淳, 1933–) egy tanulmányában már kimutatta, hogy Teikának a *Maigetsushō*ban kifejtett négy alapvető stílusa (moto no tei, もとの躰) jórészt lefedi a *Santai Wakaban* Go-Toba által megkövetelt emelkedett, száraz és bájos stílust.<sup>66</sup> A *Feljegyzések* összeállításával, a benne szereplő tíz stílusnak a lehetőségekhez képesti részletes kifejtésével Teikának tehát feltehetően szeme előtt lebegett, hogy a Mikohidari-iskola növendékeinek ez irányú fejlődését elősegítse.

A kötött témákon túl a *Maigetsushō* számos egyéb formai elemet is tárgyal. Általánosságban minden olyan szó vagy kifejezés használata támadható volt, amelyek túlságosan vulgárisak, elrettentőek, erőszakosak vagy ismeretlenek,<sup>67</sup> illetve folyamatos csatározások voltak különböző költői iskolák között a *Manyōshū* szavainak használatáról, valamint az ilyen használat helyes mértékéről. Szintén felismerhető volt egy erős preferencia a pontos megfigyelés és a realisztikus leírás javára, aminek Teika a tájleíró versek kapcsán éppen a relativitását próbálta kiemelni.<sup>68</sup> Nagy hangsúly esett továbbá a költői önfegyelemre is, ami abban nyilvánult meg, hogy magukban a versekben nem volt tanácsos túlságosan személyes hangvételt megütni (tehát például egy elmaradt előléptetésre vagy „szerelem” témájú versekben a saját tapasztalataira utalni) a költőnek. Ezeknek a formai elemeknek az átfogó vizsgálata külön tanulmányokat érdemelne, mi a jelen írás fókuszához igazodva ugyanakkor a továbbiakban áttérünk a *Feljegyzések*ben szereplő tíz költői stílus hierarchiájának ismertetésére, valamint az ezeken a stílusokon túlmutató ún. *ushin* ideáltípus, a retorikai szabályokat meghaladó, minden költői stílus summájának tekintett archetipikus „stílus” ismertetésére.

### A tíz költői stílus hierarchikus megjelenése a *Havi feljegyzések*ben

A tíz stílust három csoportra oszthatjuk aszerint, hogy milyen szerepet szán nekik Teika a tanítványok fejlődésében. Ez a három csoport mintegy lépcsőfokként szolgál a leendő költőnek, három beavatási szintet alkotva. A növendék akkor léphetett tovább a tanítványi hierarchiában, akkor volt ajánlatos a következő szinthez tartozó tanításokkal foglalkoznia, ha tökéletesen elsajátította az eddigi szintjének megfelelő, Teika által javasolt és meghatározott stílusokban való versírást. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy Teika nem ajánlotta, hogy

<sup>66</sup> Kubotát idézi Ivo Smits, Teika and the Others: Poetics, Poetry, and Politics in Early Medieval Japan. The Making of Shinkokinshū by Robert N. Huey; Fujiwara no Teika (1162–1241) et la notion d'excellence en poésie: théorie et pratique de la composition dans le Japon classique by Michel Vieillard-Baron. *Monumenta Nipponica* 59/3 (2004) 368.

<sup>67</sup> HF, 24–25.

<sup>68</sup> HF, 83–86.



tanítványai olyan stílusú versek írásával kísérletezzenek, amelyek a jelenlegi szintjüket meghaladják. A csoportosítás a következőképpen alakul.<sup>69</sup>

1. Az egyszerű és elegáns, ún. 'alapvető stílusok' (*moto no tei*): ilyenek a 'misztikus' (*yūgen yō* 幽玄様), a 'megfelelő' (*koto shikaru beshi yō* 事可然様) és az 'érzelmes stílus' (*ushin tei* 有心体), továbbá a 'relatív szépség' stílus (rei yō 麗様). E négy stílus összessége tulajdonképpen a japán *waka*-költészet esszenciális elemeit foglalja magában.

A misztikus stílus lágy és harmonikus, témája és a benne foglalt érzések pedig nem-jelenlévőként az anyagi világon túlra, egyfajta egyszerre szentimentális és misztikus élmények, érzelmek világába kalauzolják az embert. Az érzelmes stílus legfőbb jellemzője pedig az, hogy (abban az értelemben, ahogy a *Havi feljegyzésekben* megjelenik) egy vagy több, a költészetben járatos hallgatóság számára konkrétan beazonosítható témához kapcsolható elem más kontextusban való alkalmazásáról, új tartalommal való megtöltéséből születik. A megfelelő stílust és a relatív szépség stílusát az előbbi kettőtől kissé eltérően kell kezelnünk, méghozzá azért, mert számunkra úgy tűnik, hogy Teika nem tartotta jónak az olyan verseket, amelyek inkább ebbe a két stílusba, mint bármelyik másikba voltak sorolhatók. A megfelelő stílusba tartozó versek egyetlen érdeme a költői képek jó, hatásos kezelése, a relatív szépség stílusába tartozó versekről pedig az derült ki a dalversenyek során párokban mérkőző költők verseinek vizsgálatakor, hogy csak akkor került ki győztesként a megmérettetésből, ha a) kevesebb vagy kevésbé súlyos hibákat tartalmaz, mint versenytársáé, vagy b) egy, a követelményeknek megfelelő, nem hibás, de jelentéktelen versről van szó, amelyet azért találtak győzelemre méltónak, mert az ellenfele valamilyen hibát vétett.<sup>70</sup> Teljesen egyértelmű tehát, hogy Teika szerint egy költőnek tudnia kell hibátlan verset írnia, és ebbe az is beletartozik, hogy ügyesen kezelje a különböző költői képeket. Azonban önmagában ez csak arra elegendő, hogy biztos alapokra építse az elkövetkező időkben megszerzett tudását, amely akkor éri el az első szintet, ha már ezen felül képes olyan verset írni, amely a misztikus és az érzelmes stílusba sorolható.

2. A következő öt, tehát a 'fennkölt' (*chōkō* v. *tatetakaki yō* 長高様), a 'vizuális' (*miru yō* 見様), az 'érdekes' (*omoshiroki yō* 面白様), az 'ötletes' (*hitofushi aru yō* 有一節様) és a 'kifinomult' (*komayaka yō* 濃様) stílus az egyedi kifejezésmódját jellemzi mindazon verseknek, amelyek e nélkül mindössze „egyszerűek és elegánsak” lennének. A fennkölt stílus a vers emelkedett hangvételének jelölésére szolgál, amelyet például a *Manyōshū*-ból vett kifejezések frappáns beillesztésével lehet elérni. A vizuális stílusba tartozó verseknél nem is annyira magukon a felidézett képeken, hanem a kifejezésmód valóság-

<sup>69</sup> Ld. Tóth János, A Fudzsiwara Teika által meghatározott tíz költői stílus a Havonkénti Feljegyzésekben. In: *Japanisztika Konferenciák a Károli Gáspár Református Egyetemen*. Szerk. Farkas Ildikó–Molnár Pál. Budapest, 2007, 256–257.

<sup>70</sup> Vieillard-Baron, i. m.

teremtő erején van a hangsúly, értve ezen annak kérdését, hogy a hallgatóságot mennyire „szippantja be” a vers által teremtett mikrokozmosz. Az érdekes stílus az archaikus kifejezések leleményes alkalmazása miatt tarthat számot a nevében fémjelzett érdeklődésre.

3. A tizedik, a 'démonmorzsoló stílus'-t (rakki tei 拉鬼体) a tanítvány, ha Teika tanácsait követi, tanulmányai legvégső fázisában sajátítja csak el. Tulajdonképpen a *Manyōshū* archaikus stílusának egy Kamakura-kori megfelelőjével van dolgunk, és annyi bizonyos, hogy nehézsége és nem kiemelkedő szépsége emeli az előző csoport fölé.

### Az *ushin* mint a stílusok princípiuma

A fenti felosztás ugyanakkor mindössze egy „exoterikus” hierarchiát tükröz, amit Teika az *ushin* jelzöt viselő stílusnevek kétféle explikációjával jelöl. Rátérve tehát annak a stílus-princípiumnak a vizsgálatára, amelyre Teika a legtöbb figyelmet fordítja a *Havi feljegyzésekben*, először is röviden indokolnunk kell az *ushin tei* kétféle magyar fordítását. Az *ushin* 有心 szó szerinti fordításban ezt jelenti: 'van szíve'; ezt a leginkább úgy tudjuk érzékeltetni, ha a sino-japán olvasat helyett az írásjegyeket japánul és visszafelé, *kokoro aruként* olvassuk. Ennek nyomán fordítottuk az *ushin teit* érzelmes stílusnak. Másfelől közismert, hogy a költő életének középső és késői alkotói szakaszában az *ushin teinek* egyszerűen használja egy általánosabb és egy szűkebb értelemben vett definícióját. Ennek nyomán az, amit magyar fordításban érzelmes stílusként adunk vissza, szűkebb értelemben vett *ushin teiként* értendő, ami az alapvető stílusok egyike és Teika olyan témákhoz ajánlja, mint a szerelem és a kesergés.<sup>71</sup> Ugyanakkor az *ushin* Teikánál nem csak egy önálló stílusra vonatkozik. Az érzelmeket a költő tulajdonképpen egy, ideális esetben minden stílusban megtalálható „legkisebb közös többszörös-ként” kezeli: mint írja, az olyan versek, amelyekből az érzelmek hiányoznak, biztosan rosszul sikerülnek, mert ezeket stílusuktól függetlenül minden versnek tartalmaznia kell.<sup>72</sup> A tágabb értelemben vett *ushint*, tehát ihletett stílust ennek alapján a *stílusokat keretező metastílusnak* kell tekintenünk, ami a költői lényegét magában hordozó forma (哥の本意と存ずる姿), amelynek a fent említett tíz stílus mindössze egy-egy partikuláris megnyilvánulása.<sup>73</sup>

Az érzelmes és az ihletett stílus közti minőségi különbséget a dalversenyeken elhangzott versbírálataiban Teika a *kokoro ari* és a *kokoro fukashi* (a saját fordításunkhoz igazodva: 'vannak benne érzelmek' és 'inspirált érzelmű')<sup>74</sup> következetes használatával próbálja érzékeltetni. Takeda Motoharu, megvizsgálva azokat a dalversenyeket, ahol Teika verseket is bírált, kimutatta, hogy a

<sup>71</sup> HF, 90–91.

<sup>72</sup> HF, 94–96.

<sup>73</sup> HF, 99–100.

<sup>74</sup> A *kokoro fukashi* szó szerint 'mély vagy mélyről jövő érzelmességű'-ként is fordítható.



költő az inspirált érzelmeket tartalmazó versekre összességében sokkal pozitívabb bírálatotokat adott, mint azokra, amelyeket egyszerűen csak érzelmesnek minősít (figyelembe véve, hogy ez utóbbi egyben azt is jelenti, hogy ahhoz nem elég karakterisztikusak a versek, hogy például vizuális vagy misztikus stílusúnak lehessen őket mondani!). Ezeket a pozitívumokat pedig érvényesíti is a vele párba állított verssel szemben: az inspirált érzelmeket tartalmazó alkotásokat egyetlen esetben sem minősíti rosszabbnak az ellenfelénél. Ezzel szemben azok a versek, amelyeknél azt emeli ki, hogy „vannak bennük érzelmek”, többször kerülnek ki vereséggel az összehasonlításból, mint győzelemmel és döntetlennel összesen. Különösen szembetűnő ez a minősítés a *Feljegyzések* megírása körüli és az azt követő, késői alkotói korszakában, ahol mindhárom ekképp jellemzett vers párjának ítéli a győzelmet.

1. táblázat  
Fujiwara no Teika versbírálatának szóhasználata<sup>75</sup>

Dalversenyek	kokoro ari			kokoro fukashi		
	győzelem	döntetlen	vereség	győzelem	döntetlen	vereség
Miyagawa utaawase (Bunji 5., 1189)	0	0	1	2	1	0
Sengohyakuban utaawase (Kennin 2.-3., 1202-1203)	3	1	0	2	2	0
Hachigatsu jürokunichi utaawase (Kenpō 2., 1214)	0	1	2	0	0	0
Hyakuban Utaawase (Kenpō 4., 1216)	1	0	1	1	1	0
Jüichigatsu yokka utaawase (Kenpō 5., 1217)	0	0	1	0	0	0
Iwashimizu Wakamiya utaawase (Kangi 4., 1232)	0	0	1	0	0	0
Meishotsuki utaawase (Jōei 1., 1232)	0	0	1	0	0	0
<b>Összesen</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>0</b>

A *Feljegyzések* alapján nincs abban semmi rendkívüli, hogy az inspirált érzéseket tartalmazó versek általánosságban véve jobbnak tekinthetők azoknál, mint amelyek egyszerűen csak tartalmaznak érzelmeket. Azonban a korábbi költészeti versenyeken elhangzott bírálatok során ez nemhogy természetes nem volt, de éppen hogy ellenkező tendencia érvényesült: az inspirált érzelmeket tartalmazó verseket jóval gyakrabban találhatjuk vert vagy döntetlen pozícióban, míg az érzelmes versek általában győztesen kerülnek ki a párosításból. Minamoto no Toshiyori (源 俊頼, 1055–1129) például négy alkalommal minősített verset (egyszerűen) érzelmeket tartalmazónak és minden alkalommal győztesnek nyilvánította a párjához képest. Fujiwara no Mototoshi (藤原基俊, 1060–1142) öt ilyen minősítése négy győzelmet és egy döntetlent ért,<sup>76</sup> az egyszerűen csak

<sup>75</sup> Takeda Motoharu, *Teika Jittei no kenkyū*. Tōkyō, 1990, 137. alapján

<sup>76</sup> *I. m.*, 93–97.

érzelmeket tartalmazó versek megítélése pedig Teikához viszonyítva még Shunzeinél is jóval kedvezőbb.

2. táblázat  
Fujiwara no Shunzei versbírálatainak szóhasználata<sup>77</sup>

Dalversenyek	kokoro ari			kokoro fukashi		
	győzelem	döntetlen	vereség	győzelem	döntetlen	vereség
Chūgū no suke Shigeie ason no ie no utaawase (Eiman 2., 1166)	1	3	1	1	3	1
Sumiyoshi no Yashiro no utaawase (Kaō 2., 1170)	1	3	0	0	1	1
Hirota no yashiro no utaawase (Jōan 2., 1172)	0	0	1	0	1	0
Wake Ikazuchi no yashiro no utaawase (Jishō 2., 1178)	2	1	0	0	0	0
Udajin no ie no utaawase (Jishō 3., 1179)	1	1	0	1	2	0
Mimosusogawa utaawase (Bunji 3., 1187)	0	0	1	3	1	2
Roppyakuban utaawase (Kenkyū 4., 1193)	2	3	1	7	1	0
Minbukyō no ie no utaawase (Kenkyū 6., 1195)	0	0	0	4	1	0
Gokyōgoku-dono on-jikaawase (Kenkyū 9., 1198)	0	0	0	3	0	1
Jichin oshō jikaawase (Kenkyū vége; cca. 1198)	0	0	0	1	1	1
Omuro senka awase (Shōji 2., 1200)	0	0	1	0	0	0
Hachigatsu jūgoya senkaawase (Kennin 1., 1201)	0	0	0	0	1	0
Minase Dono koi jūgoshu utaawase (Kennin 2., 1202)	1	1	0	1	0	0
Sengohyakuban utaawase (Kennin 2.-3., 1202-1203)	0	1	0	1	0	0
Összesen	8	13	5	22	12	6

Teika az egyszerűen érzelmeket tartalmazónak ítélt versek 54%-át nyilvánította vesztésnek, míg Shunzei csak 19%-ukat, és mindketten 30–30%-ban adták az ilyen verseknek a győzelmet a párosítások során. Az inspirált érzéseket tartalmazó verseket szintén teljes összhangban, az esetek 55%-ában nyilvánították győztesnek, de míg Shunzei alkalmanként az inspirált verseket is a párja mögé sorolja, addig Teikánál az inspiráltságnak döntő szerepe van; nála az ilyen vers soha nem rosszabb a párjánál.

Ezek az adatok statisztikailag nehezen lennének összehasonlíthatók, hiszen nem ugyanazokkal a versekkel álltak párban a Shunzei és Teika bírálatai során *kokoro ari* és *kokoro fukashi* minősítéseket kiérdemlők. Olyan generalizálható mintát pedig nem találtunk a párok másik felében vagy bírálataik szövegében, amelynek alapján kimondható lenne, hogy a *kokoro ari* és a *kokoro fukashi* minősítések egy másik minősítéshez, stílusjegyhez, lelkülethez vagy kifejezés-használathoz képest vonják maguk után a vers győztesnek, vesztésnek vagy azonos értékűnek minősítését. Így azt a tendenciát, mely szerint a pusztán érzelmesnek minősített versek győzelmi aránya Teikához időben közeledve a vizsgált szerzőknél folyamatosan csökkent, míg az inspirált érzelmeket tartalmazók pozitív megítélése nőtt, más módon szeretnénk magyarázni. Előrebocsátva, hogy noha

<sup>77</sup> Takeda, i. m., 123. alapján.



nem sikerült teljes bizonyossággal megállapítanunk, hogy mi okozhatta ezt az értéktétele-változást, úgy gondoljuk, hogy ebben két jelenségnek lehet szerepe. Az egyik, amit korábban már érintettünk, hogy Shunzeinél és Teikánál a versalkotásnál a hangsúly eleve átkerült a *kokoro* megújulására. A másik pedig az, hogy az általános értelemben vett *ushin*-stílus és a versírás folyamatának leírásában Teikánál buddhista hatások azonosíthatók, melyek azt jelenthetik, hogy e sajátságuk miatt nála az inspiráltság a versnek egy különösen pozitív minősége lehetett. Shunzei és a Tendai-buddhizmus kapcsolata, valamint költészetére gyakorolt hatása közismert, de Teika is behatóan tanulmányozta fiatalabb éveiben ezt az irányzatot, illetve jelentős hatást tettek rá apja tanításai a költészetről. Ennélfogva – noha „buddhista költőknek” nem nevezhetők – mindkettejük esztétikai ideálja elválaszthatatlan volt a buddhizmus tanításaitól.<sup>78</sup> A *Maigetsushō* pedagógiai célzattal írt részeiben tisztán kimutatható egy buddhista gyökerű episztemológia, mely szerint a dolgokról mély és igaz ismereteket csak kontemplatív meditációs gyakorlatok során lehet nyerni. S bár Teika *ushin*-stílusa és a buddhizmus közti kapcsolatok<sup>79</sup> analizisére ez a tanulmány nem vállalkozik, egy ilyen vizsgálat főbb fókuszpontjai a *Feljegyzések* alapján már előzetesen meghatározhatók.

Az első ilyen fókuszpont a *Feljegyzések*ben leírt pedagógia és Buddha tanítási gyakorlatának metodológiai hasonlósága. Teika szerint a tanítást mindig a hallgató egyéni képességének megfelelően kell adagolni, ez látszik a stílusok és elsajátításuk hierarchikus szerkezetéből, és hogy Teika maga is Buddhának a szútra-magyarázatok során alkalmazott módszerére hivatkozik.<sup>80</sup>

A második ilyen fókuszpont a versalkotás spontaneitása és az alkotott mű kiválósága közti kapcsolat. Teika a kiváló versekről azt írja, hogy az alkotás közben a kiválóságra törekvés hibás hozzáállásnak minősül; s azok a versek, amelyeket eleve úgy írtak, hogy kiválók legyenek, valójában visszataszítók és figyelemre sem szabad méltatni őket.<sup>81</sup> Ugyanakkor általánosabban nemcsak a kiválóságra való törekvés, de valahol minden törekvés mint mentális és akaratlagos tevékenység konfliktusban áll a költészettel, s a *Feljegyzések*ben Teika erre figyelmezteti tanítványát. Egyfelől a fentiekkel összhangban azt tanítja, hogy a vers megsínyli, ha a tanítvány túl sok energiát fektet a versírásba: óhatatlanul a formai kifejezőmódok fognak benne előtérbe kerülni, s a vers cikornyássá,

<sup>78</sup> Robert E. Morrell, The Buddhist Poetry in the Goshuishu. *Monumenta Nipponica* 28/1 (1973) 89.

<sup>79</sup> Ezek a kapcsolatok természetesen nemcsak az *ushin*-stílusnál, de például a *yūgen* és a *rakki tei* esetében is vizsgálhatók; előbbi például a homályos, misztikus kifejezések, a szépségideál és a nemkettősség-elv közti kapcsolatok, utóbbi például a démonokhoz és szellemlényekhez való helyes viszonyulás kontextusában.

<sup>80</sup> HF, 267–269.

<sup>81</sup> HF, 183–187.

nyakatekertté válik.<sup>82</sup> Másfelől pedig magára a költői identitásra is veszélyes, ha a versírásra olyan tevékenységként tekint, mint amihez állandó odafigyelésre és gondolkodásra van szükség; egy ilyen fixációnak ugyanis az lehet az eredménye, hogy szelleme eltompul, alkotókedvét pedig elveszíti.<sup>83</sup>

A harmadik ilyen fókuszpont pedig az üléstartás szerepe a versalkotás során. Teika valójában apja tanításait adja tovább, amikor azt mondja, hogy verset csak a megfelelő testhelyzetben szabad alkotni.<sup>84</sup> Ez az aktuális költői gyakorlatot a külső szemlélő számára is hasonlónak mutatja a meditációs gyakorlatokkal. A *Feljegyzések* költői explikációja pedig arra utal, hogy Teika itt valóságosan arra gondolt, hogy az embernek meditatív, „inspirált” állapotban kell verset költenie –ahogyan máshol írja a *Feljegyzésekben*: nyugtalan lélekkel nem is lehet ihletett stílusú verset írni.<sup>85</sup> Nem meglepő tehát, hogy Teika szerint az *ushint* rendkívül nehéz megragadni,<sup>86</sup> hiszen különleges lelki kondíciót és akaraterőt kíván. Ahhoz, hogy ihletett stílusú verset írjon, a költőnek meg kell tisztítania a lelkét az evilági gondolatoktól, hogy alámerülhessen a költészet világába, s ott megragadhassa a kijelölt téma esszenciáját, végül pedig a másik világban megalkotott vershez meg kell találnia a legmegfelelőbb formát, amellyel evilági nyelven is visszaadhatja azt.

---

<sup>82</sup> HF, 58–63.

<sup>83</sup> HF, 328–331.

<sup>84</sup> HF, 349–356.

<sup>85</sup> HF, 80–83.

<sup>86</sup> HF, 54.



## Összefoglalás

Tanulmányunkban bemutattuk a *Havi feljegyzések* keletkezésének körülményeit, a műben foglalt pedagógiai instrukciók rendezését követően pedig összehasonlítottuk a késői Heian- és a kora Kamakura-kori költői átvétel gyakorlatát. Megállapítottuk, hogy a Teika által a költészetben szorgalmazott lelki megújulás a korai kínai és japán versek lelkületére utaló, de azokhoz képest új lelkületű versek megalkotását jelentette, és az efféle intertextuális kompozíciók tagjai közti kapcsolatot az ezekre a lelkületekre jellemzőnek tartott különböző költői kifejezéseknek a régebbi versből történő átvételével oldották meg. A *Feljegyzések*ben található tíz költői stílust és egy metastílust a mű tartalmával ellentmondásmentesen hierarchikusan rendszereztük; célunk az volt, hogy a *Feljegyzések*ben e viszonyokra vonatkozó, szétszórta és töredékesen meglévő információkat egy könnyen érthető és befogadható struktúra megvilágításában szemléltessük. Mindeközben pedig az *ushin*-stílus szűkebb és tágabb értelemben való használatának kifejtésével tisztáztuk, hogy e tíz stílus nem tekinthető teljes mértékben autonómnak, hanem voltaképpen egyetlen ihletett stílus különféle változatai, amelyek egyedi jellegzetességeiket a költő által, inspirált állapotban és az adott szituációnak megfelelően választott kifejezésmód révén nyerik el. A tanulmány másik fontos eredménye a *Havi feljegyzések* alább következő magyar fordítása. Teika ebben a műben szinte a költészet minden olyan területét érinti, amely az utat végigjárni kívánó tanítvány megfelelő fejlődéséhez szükséges, értve ezen nemcsak a klasszikus japán versek ismeretének követelményét, de a régmúlt költői világa, lelkülete és nyelve iránti megingathatatlan elköteleződést is – legalább a soron következő 31 szótag erejéig.

Figyelmesen végigolvastam azokat a száz strófából álló versfüzéreket, amelyek hónapról hónapra írsz nekem. Mivel a mostani verseid összességükben 5 kiemelkedően magas színvonalat képviselnek, nehezemre esnék figyelmen kívül hagyni a kérést, melyet évek óta intézel szerény személyemhez; így hát írásba foglaltam azon tanítások egy részét, amelyet őseim rám hagyományoztak. Bizonyára nevetség tárgya leszek az elkövetkező generációk számára, mégis így teszek, mert műveid páratlan fejlődése az utóbbi időkben arra mutat, hogy méltán lépsz majd költő szüleid örökébe; és ez engem nagy elégedettséggel tölt el. 10

Mint ahogyan azt mindig is mondtam neked a költészettel kapcsolatban, nyugodt körülmények között tanulmányozd a császárok által összeállított versantológiákat, kezdve a *Manyōshū*tól,<sup>88</sup> és hangolódj rá a formák változására. Ezt nem úgy értem, hogy az összes ilyen verset követendő példaként kellene 15 tekintenünk pusztán azért, mert császári antológiákban szerepelnek. A kortól és a költőktől függően a költészet virágzásának vagy éppen romlásának lehetünk tanúi. A *Manyōshū* kétségkívül ősi, és akik akkoriban éltek, tiszta szívű emberek voltak. A mi időkben, még ha őket utánozzuk is, hozzájuk fel nem érhetünk, s nem szabad önmagunkra hagyatkozva archaikus stílusban alkotnunk; különösen 20 akkor nem, ha pályánk elején járunk. Több évnnyi tanulással a hátunk mögött és saját, egyéni stílusunk birtokában viszont már szégyen, ha továbbra sem vesszük figyelembe a *Manyōshū* stílusát.

Ha ebben a stílusban alkotunk, mindig nagy gondunk legyen rá, még a gyakorlatlóévek letelte után is: egyáltalán nem szabad olyan alakokat és kifejezéseket 25 alkalmaznunk, amelyek túlságosan vulgárisak vagy elrettentőek. Nem szükséges most meghatározunk azokat, amelyek jól használhatók, ezek ugyanis ki fognak tűnni az alábbiakból.

A mostani száz strófából álló versfüzeredben<sup>89</sup> sok archaikus stílusban íródott mű található, ennek okán, noha nem szeretnék elbátortalanítani, fel kell

<sup>87</sup> A *Feljegyzések* fordításához használt szöveg forrása Hisamatsu Senichi szöveggyűjteménye: *Chūsei karonshū*. Szerk. Hisamatsu Senichi. Tōkyō, 1985, 172–187. A magyar fordítást utólag összevetettük angol (Brower, *i. m.*, 409–425.), francia (Vieillard-Baron, *i. m.*, 95–118.) és olasz nyelvű (Aldo Tollini, *La concezione poetica di Fujiwara no Teika*. Venezia, 2006, 39–67.) fordításokkal is. Az általam készített fordítás más forráson alapuló, nyers és lektorálatlan változatából egy korábbi konferencia-kiadványban rövid részletek már megjelentek (Tóth, *i. m.*, 257–260, passim). Köszönet illeti továbbá dr. Janó Istvánt, Máté Zoltánt és dr. Vihar Juditot, akik a klasszikus japán nyelvről való műfordításhoz nyújtottak segítséget észrevételeikkel.

<sup>88</sup> Összesen 21 császári versantológia (összefoglaló néven *Nijūichidaishū* 二十一代集) létezik, ezek közül Teika a következőkre utal: *Kokin Wakashū* 古今和歌集, ~905; *Gosen Wakashū* 後撰和歌集, 951; *Shūi Wakashū* 拾遺和歌集, ~1006; *Goshūi Wakashū* 後拾遺和歌集, 1075; *Kin'yō Wakashū* 金葉和歌集, ~1124–27; *Shika Wakashū* 詞花和歌集, ~1151–54; *Senzai Wakashū* 千載和歌集, 1188?; *Shin Kokin Wakashū* 新古今和歌集, 1205.

<sup>89</sup> *hyakushū* 百首.



30 hívnom a figyelmedet arra, hogy még egy ideig semmi esetre se próbálkozz  
ezzel a stílussal. Ha csak egy-két esztendeig is, de jelenleg költeményeidnek  
mindenképpen az alapvető stílusok keretein belül kell maradnia.

Amikor alapvető stílusokról beszélek, akkor ezeken az általam korábban  
definiált tíz stílus közül a következő négyet kell érteni: misztikus stílus,<sup>90</sup> meg-  
35 felelő stílus,<sup>91</sup> relatív szépség stílusa<sup>92</sup> és érzelmes stílus.<sup>93</sup> Az ilyen stílusban

<sup>90</sup> *Yūgen yō* 幽玄様. A *yūgen* mint fogalom a buddhizmussal együtt került át Japánba. Akahane Manabu szerint a legrégebbi alkalmazása Chikō szerzetesnek a Vimalaktri-szútrához írt kommentárjában maradt fenn. Szintén megtalálható a *Kokinshū* kínaiul írt előszavában, 'nehéz', ill. 'homályos' jelentésben, ld. Brower és Miner, *Japanese Court Poetry*, 265. A *yūgen* mint jelző alkalmazása később általában a versek mély, gazdag lelkivilágával, valamint a világfájdalom érzésével, a költőnek a világtól való elvágyódásával hozható kapcsolatba (Akahane Manabu, *Yūgenbi no Tankyū*. Tōkyō, 1988, 25–29.). Ez alkotja annak a misztikus stílusnak a jellegzetességeit is, amelyet először 1124-ben Fujiwara no Mototoshi használ egy versbírálatában, amiben a „misztikusság” arra utal, hogy a vers lelkiülete nem evilági; a *yūgen* tehát nála a vers szellemiségére vonatkozik (Takeda, i. m., 13.). Yasuda Ayao szerint a *Havi feljegyzésekben* a misztikus stílus meghatározásához Teika Shunzei „misztikusként” bírált verseinek formáját vette mintául, amiben a *Kokinshū*-beli jelentés bírálatként, a Mototoshi-féle pedig dicséretként jelenik meg: a *yūgen* mint minősítés egyfelől kritika azokra a versekre, amelyek homályos, misztikus kifejezőmódjukkal tulajdonképpen csak azt próbálták leplezni, hogy adott pillanatban nem igazán képesek mély szellemiséget vinni alkotásaikba, másfelől stílusként és követendőként azt jelöli, amikor a vers „ihletettsége” és mély szellemisége indokolja a homályos kifejező eszközök használatát (Yasuda Ayao, *Fujiwara Teika Kenkyū*. Kyōto, 1988.).

<sup>91</sup> *Koto shikaru beshi yō* 事可然様. Teika valószínűleg édesapjánál találkozhatott először a *shikarubeshi* kifejezéssel (több dalversenyen mindketten bírák voltak és Teika többször másolta át tekercesekre Shunzei bírálati jegyzőkönyveit). Teika összesen négy alkalommal használja a *shikarubeshi* kifejezést a költészeti versenyeken, és egyszer találkozhatunk vele a *Juntoku In on-Hyakushū*-ben is. Ezekben a bírálatokban a jelző a költői képek felidézését minősíti, abban az értelemben, hogy „olyanok, amilyenek lenniük kell”, de ez nem magukra a kifejező eszközökre értendő, hanem a kifejező eszközöknek a vers stílusához illő, helyes használatára (Vieillard-Baron, i. m., 207.). Ezt a stílust Teika inkább a tanítványok szempontjából ítéltette fontosnak, amelynek elsajátítását elsődlegesnek tartotta ahhoz, hogy később a magasabb szintű stílusokban is tudjanak alkotni.

<sup>92</sup> *Rei yō* 麗様. A *rei*, japán olvasatban *uruhasi* jelentése 'gyönyörű', 'pompás', 'remekbe szabott'. Ez a stílus egyedi a Teika által felsoroltak közül, ugyanis nála nem egy önálló stílust karakterizál, hanem csak relációkban, más versekhez képest nyer jelentést (ezért fordítottuk a „relatív” szépség stílusának). Olyan harmonikus és kiegyensúlyozott verset jelölt vele, amelynek e tulajdonságai különösen szembeötlőek egy másik verséhez viszonyítva:

Hiyoshi no yashiro no utaawase, Karoku 1. év (1225), 3. pár

左勝 (Bal oldal, győztes)

吹く風の / 袖のやどりの / 名残まで / にほひぞ花の / かがみなりける

Simogató szellő! / Még ruhám ujján érzem / Érintése illatát / S virágok képét látom / Tükrözödni benne.

右 (Jobb oldal)

今はまた / 雪とふりつつ / 鏡山 / みしにはかはる / 花のかげかな

A Tükrő-hegyre / Mint hóhehely, szállt le / A pillanat / S a hulló szirmok mintha / Más árnyékot vetnének.

Bírálat: 吹くかぜの袖のやどりがたことに美麗にきこえ侍れば、雪とふりつゝ鏡山も優に侍れど、猶左かつべくや侍らむ. Vagyis: „A »ruha ujját érintő szellő« szókapcsolat különlegesen szépen hangzik, s bár a »Tükrő-hegyre hóhehelyként leszálló pillanat« is elegáns megoldásnak tekinthető, mégis kétségtávolú a bal oldali versenyzőt illeti meg a győzelem” (Takeda, i. m., 80.).

<sup>93</sup> Itt a szűkebb értelemben vett *ushin teit* kell érteni, mint a négy alapvető stílus egyikét. Ld.

36 íródott versek közt ugyan időről időre rábukkanhatunk „öregecskékre”, amelyek ugyan archaikus stílusban íródtak, de alakjuk ennek nem látja kárát. Majd ha már szabadon tudsz alkotni ezekben az egyszerűségükben elegáns stílusokban, az olyanok, mint például a fennkölt,<sup>94</sup> vizuális,<sup>95</sup> érdekes,<sup>96</sup> ötletes<sup>97</sup> és kifi-

a tanulmány vonatkozó fejezetét.

<sup>94</sup> *Chōkō* vagy *tatetakaki yō* 長高様. A fennkölt stílus a 12. század végén jórészt azokhoz a versekhez volt köthető, amelyek a *Manyōshū*-ból kölcsönözött archaikus kifejezéseket tartalmaztak. Takeda Motoharu szerint a 12. századi dalversenyeken az „emelkedett hangvételűnek” minősített versek kb. 80%-ában lehet kimutatni a *Manyōshū*-ból kölcsönözött kifejezéseket (Takeda, *i. m.*, 156–157.). Teikánál a fennkölt stílus elsősorban a versek formai megjelenését minősítette, ugyanakkor lassan függetlenedik a *Manyōshū* stílusától: a ’fennkölt’ és az ’archaikus’ – amely kifejezéseket a Heian-kori költészetben úgyszólván szinonimaként használtak – jelentése egyre inkább kettéválik, elhatárolódnak egymástól, de a két új definíció mindenképpen a pozitív értéktartományban marad.

<sup>95</sup> *Miru yō* 見様. A vizuális stílus jellegzetessége Takeda Motoharu szerint leginkább abban rejlik, hogy a képek, amelyek a versben leírt tájhoz köthetők, olyan benyomást keltenek, mintha a szemünk előtt lebegnének, mintha „vizualizálnánk” őket (*i. m.*, 185–186.). Teika a vizuális stílus megalkotásával valószínűsíthetően a korábbi tájleíró versekre (keiki no uta 景氣の哥) reagálva próbált egy olyan stílust leírni, amely nem elégszik meg a természeti képek és az általuk úgy-mond készen kapott hangulat hű visszaadásával, hanem azt szellemileg, saját szívének mélységeiből származó hozzáadott értékkel tudja ötvözni. Jól látható ez a *Feljegyzések* ama részletéből, ahol a tájleíró versek írását Teika egyfajta „relaxációs módszernek” tartja, és nem tulajdonít nekik különösebb irodalmi értéket, ami abból is kitűnik, hogy senkinek nem ajánlja, hogy szántszándékkal (tehát nem pihenésképpen) ilyen verseket írjon. Egyébiránt Teika ez irányú törekvéseit kortársai nem nézték jó szemmel, vagy legalábbis kevésbé értékelték; a *Teika Jitteiben* (utólag, nem Teika által összeállított példavers-gyűjtemény a *Maigetsushō*-ban kifejtett tíz stílus illusztrálására) a vizuális stílusra írt mind a 12 példavers ún. „évszakvers”, naturalista tájleíró költemény, s ilyesformán ellentmond Teikának a *Feljegyzésekben* olvasható elképzeléseivel.

<sup>96</sup> *Omoshiroki yō* 面白様. Az érdekes stílus említésre kerül a *Havi feljegyzésekben*, de a mű további részletekkel nem szolgál ebben a témában. Egy Teika által érdekesnek minősített vers például így hangzik (Takeda, *i. m.*, 219.):

Juntoku In on-Hyakusū, tavaszi versek, 16.

ちくま川 / 春行く水は / 澄みにけり / 消えて幾日の / 峰の白雪

Csikuma-folyó / mily kristálytisztán zúgott / tavasszal vized / Vaj’h mennyit sodort magával / A csúcsok hósipkáiból?!

Bírálat: 面白く候. „Érdekes!”. A vers „érdekessége”, hogy a megszokottól eltérő módot választ egy természeti elem szépségének érzékeltetésére: arra mutat rá, hogy a szépnek mint minőségnek a keletkezése bizonyos esetekben egy másik ilyen minőségnek a pusztulásával jár együtt, ahogyan hóolvadáskor a hegycsúcsok fehér koronája mintegy átlényegül a hegyi patakok kristálytisztá vizévé.

<sup>97</sup> *Hitofushi aru yō* 有一節様. A *Havi feljegyzésekben* az ötletes stílus ilyen összetételben csak említőlegesen szerepel. Ezzel szemben találkozhatunk egy hasonló szóösszetétellel, a *hitofushi aru kotoval* (ひとふしある事), ami mindössze abban tér el az előzőtől, hogy a „stílust” egy határozatlan névmással helyettesíti. A *hitofushi* kifejezés a *Maigetsushō*-ban arra utal, hogy a költő valami új, ötletes elemmel gazdagítja a versét: A *fushi* (mint csomó vagy göb) analogikusan a vers egy kiemelkedő pontjára, az új ötletes elem helyére mutat (Vieillard-Baron, *i. m.*).



40 nomult stílus<sup>98</sup> is menni fog, mint a karikacsapás. A démonmorzsoló stílust<sup>99</sup> viszont nem mondhatnám, hogy könnyen meg lehet tanulni, de ha tapasztaltabb leszel, az ebben való alkotás sem jelenthet gondot.

Ha ily módon fejezem ki magam, azzal egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy a démonmorzsoló a költészet egy magasabb rendű stílusa: éppen mert  
45 nem az, lehet oly nehéz e stílusban írni, amikor még kezdők vagyunk. A költemény mindenekelőtt Japán<sup>100</sup> esszenciája, bizonyára ezért találhatjuk nagyra becsült ősapáink által ránk hagyományozott írásokban is, hogy elegánsan, *monoawarében*<sup>101</sup> kell alkotnunk. Maga a tárgy, bármily hátborzongató legyen is a való világban, versbe foglalva elegánsan fog hangzani. Ráadásul, ugyan mi  
50 végre is adnánk félelmet keltő jelentéseket olyan, természetüknél fogva elegáns témáknak, mint a virág vagy a hold?!

Ilyesformán a korábban említett tíz stílus közül semmit sem ajánlanék jobban a figyelmébe, mint az ihletett stílust,<sup>102</sup> ami a költői lényeg<sup>103</sup> magában hordozó forma, és rendkívül nehéz megragadni. Itt semmiképpen sem elégedhünk meg ilyen-olyan alkotói technikák ötvözésével; ez egy olyan stílus, amely-

<sup>98</sup> *Komayaka [naru] yō* 濃様. A kifinomult stílusról semmilyen információ nem található a *Feljegyzések*ben, azon túl, hogy az elsajátítandó stílusok második szintjéhez tartozik.

<sup>99</sup> *Rakki tei* 拉鬼体. Az elnevezésre nincs plauzibilis magyarázat. A *Feljegyzések*ben említett tíz stílus közül ez az egyetlen, amelynek egy változatával sem találkozhatunk Teikánál korábban élt költőknél, sőt még csak hasonló jelentésű szóhasználatot sem sikerült kimutatni (Viellard-Baron, *i. m.*, 244.). Teika minden valószínűség szerint ismert mitikus démonölőket, például a kínai folklórból a japán köztudatba is beépülő Zhong Kuit, vagy a *Shitenmō* („Négy mennyei király”) alakjait (Paul S. Atkins, *The Demon-Quelling Style in Medieval Japanese Poetic and Dramatic Theory. Monumenta Nipponica* 58/3 (2003) 321.). Ezek erőszakos képi megjelenítése ugyanakkor, ahogyan Atkins is észrevételezi, nehezen állíthatók párhuzamba a *Maigetsushō*ban elhangzott ama állítással, hogy bármily hátborzongató legyen is valami a való világban, versbe foglalva elegánsan fog hangzani (HF, 48–49.). A *Feljegyzések* szövege alapján Teika a démonmorzsoló stílust tulajdonképpen a *Manyōshū* archaikus stílusával kapcsolja össze: a démonmorzsoló stílus jelölhette a *Manyōshū* archaikus stílusában íródott, de legalábbis a *manyōgok*at használó verseket. Ez a megközelítés elfogadottnak számít a japán irodalomtudományban (ld. Fukuda Yūsaku, *Teika Karon to Sono Shūhen*. Tōkyō, 1974. és Hosoya, *i. m.*, 294–296.), ugyanakkor egyes szerzők nem találják kellőképpen megalapozottnak ezt a felvetést (Takeda, *i. m.*, 292.), illetve a stilisztikai nehézségtől eltekintve nem látnak semmiféle kapcsolat az archaikus és a démonmorzsoló stílus közt (Atkins, *i. m.*, 320.).

<sup>100</sup> *Wakoku* 和國. A korai magyar utazóknál, szerzőknél (Jelky, Benyovszky, Baráthosi-Balogh) található „Wa-ország” fordítást itt szükségtelen archaizmusnak érzem. Brower (Fujiwara Teika’s *Maigetsushō*, 412.) és Viellard-Baron (*i. m.*, 98.) ezt „Yamato”-nak, Tollini (*i. m.*, 46.) „nostro paese”-nek („[a] mi országunk”) fordítja.

<sup>101</sup> *monoahare ni* 物あはれに Nehezen fordítható, poliszémikus kifejezés. Gyakori magyar fordítása a „múlandóság felett érzett bánat”; a *Feljegyzések* kontextusában inkább a megnyilvánult iránti érzékenységet és annak a nem-megnyilvánulttal való kapcsolatának átélését jelöli.

<sup>102</sup> Itt a tágabb értelemben vett *ushin teit* kell érteni, ami nem a tíz stílus egyike, hanem „a költői lényegét magában hordozó” legfelsőbb stílus, ami egyesíti magában a kifejezések kiváló használatát, a mondanivaló mély és ihletett lelki átélésével. Ld. a tanulmány vonatkozó fejezetét.

<sup>103</sup> *hon’i* 本意, itt kb. „különböző szavakkal és kifejezésekkel kapcsolatos narratív helyzetek felidézésének és megformázásának képessége”.

ben csak ritkán szabad alkotnunk, miután alaposan megtisztítottuk lelkünket, és mélyen magunkba szálltunk. Kétségkívül ezért van az, hogy azok a jó versek, amelyek a lélek mélységeit helyezik előtérbe. Mindazonáltal, ha túl sok energiát fektetünk abba, hogy versünk mély mondanivalót hordozzon, akkor cikornyássá és nyakatekertté tesszük. Egy olyan vers, amelynek formája nehézkes és jelentése homályos, amellett, hogy bántja a szemet, még jobban elítélendő, mint az, amelynek mondanivalója sekélyes. Ez a kritérium különösen fontos és nagyon komolyan kell vennünk.

A költészet útjának<sup>104</sup> elkötelezett emberek még alkalmanként sem tehetik meg, hogy elhagyják magukat és olyan munkát adnak ki a kezükből, melyre nem fordítottak kellő figyelmet. Ha helytelen stílusú verset költünk, kitesszük magunkat azoknak a nehézségeknek, amiket mások bírálatai jelentenek. Ennek lehet olyan következménye, hogy nem leljük benne örömünket, vagy egyenesen megcsömörlünk [a költészettől], de akár magának az Útnak a hanyatlásához is vezethet. Hallottam már olyat, hogy valakit halálra juttattak; annyit aggódott az efféle kritikán, és azt is, hogy az az ember, akinek a versét plagizálták, halála után megjelent az elkövető álmában, és keservesen sírva mondta néki: add vissza a versemet! Minek eredményeképp [a verset] aztán törölték egy császári antológiából. Szomorú, de nem ezek az egyedüli példák. Éppen ezért azokat a verseket, melyek témáját egy költészeti verseny előtt vagy a verseny alatt kapod meg, csak azután szabad végleges formába öntened, miután különös gondossággal újra és újra felmondtad és kijavítottad magadban. Biztos lehetsz benne ugyanis, hogy figyelmetlenséged miatt később kellemetlen helyzetbe kerülsz. Jóllehet mindig szem előtt kell tartanod, hogy ihletett stílusban írsz, vannak pillanatok, amikor előbbit egyáltalán nem szabad alkalmaznod. Amikor felhős a hangulatod és lelked nyugtalan, akármennyire szeretnéd is, nem fogsz tudni ihletett stílusban írni. Ha mégis konokul kitartasz emellett, csak még inkább megfosztod jellegzetességétől, és az így létrejött versek helytelen stílusúak lesznek. Ilyenkor tájleíró verset kell költeni, amely, még ha formailag és kifejezésében légből kapottabb, és igazából az érzelmi intenzitás is hiányzik belőle, adott pillanatban mégis jobb választásnak hangzik. Emlékezzünk erre, főleg, ha a vers témáját a költészeti verseny során kapjuk meg.

Ha már négyet, ötöt, tízet megírtál ezekből a tájleíró versekből, homlokod ráncai kisimulnak, szellemi képességeid teljében leszel, és újra tudsz az eredetileg választott stílusban alkotni.<sup>105</sup> Továbbá azt tanultam, hogy ha a vers témája

<sup>104</sup> *michi* 道, itt egy idealisztikus törekvés, „életút” értelmében áll, amire az úton járónak teljes szívvel és minden erejével kell törekednie. A költészet útja Brower és Miner szerint (*Japanese Court Poetry*, 234.) magasabb rendű számos más útnál, mint például a földművésénél vagy a kereskedőénél, mert nagyobb hagyománya és pontosabban megfogalmazott elvárásai vannak.

<sup>105</sup> Ez igen egyedi megállapítás Teikától; ugyanis a költői tevékenység e típusát egyfajta meditációs technikaként interpretálja, szembeötölő párhuzamokkal az elme megnyugtatóására, kiüresítésére használható buddhista meditációs technikákkal. Ez nyilvánvalóan Shunzei hatása, mert őt megelőzően ez a megközelítés egyetlen más középkori költészet-teoretikai írónál sem bukkan



a szerelem vagy a kesergés, szintén minden esetben ajánlatos érzelmes stílusban írni. Kételkedünk-e abban, hogy más stílust használva a vers nem fog jól sikerülni?! Másfelől az érzelmes stílus fenti típusából a maradék kilenc is tartalmaz valamit. Hiszen kellenek érzelmek a misztikus, a fennkölt, sőt az összes többi stílusba is. Valójában alkothatunk bármelyikben, egy olyan vers, amelyből hiányzik az érzelem, biztosan rosszul fog sikerülni. A fenti tíz közül az általam érzelmesként jelzett stílusban íródott versek érzelmvilága különbözik a más stílusban íródott versekétől. Éppen azért nevezem őket így, mert ezek csak az érzelmesség hatását keltik – ugyanakkor akármelyik stílusról legyen is szó, annak [tulajdonképpen] az ihletett stílust kell megnyilvánítania.

A költészet másik lényeges pontja a szóhasználat. A szavak közt vannak erősek, gyengék, nagyok és kicsik. Ezeket tökéletesen fel kell tudnunk ismerni, erős szó után csak erős szót, gyenge után csak a párját használjuk, és ilyesformán kell újra és újra a szavakat egymás után fűzni, egészen addig, amíg a végeredmény a fülnek kedves, lágy és egyenletes nem lesz. Mondhatjuk, hogy egyetlen szó sem rossz vagy jó; kizárólag társaikkal alkotott mintázatuk alapján állapítható meg, hogy a versen belül jobban vagy kevésbé jól lettek alkalmazva. Egy misztikus stílusú szó mellé rendelt démonmorzsoló stílusú például elég lehangoló és kellemetlen látványt nyújt. Ezért mondta nekem megboldogult édesapám is, hogy a vers már megválasztott lelkülete alapján alkalmazzuk vagy vessük el a különböző kifejező eszközöket.

A költészettel kapcsolatban valaki egyszer azt találta mondani a „virág és a gyümölcs” esetéről,<sup>106</sup> hogy a régi verseknek mindenük a gyümölcs, és megfeledkeznek a virágról, a kortárs versekben viszont csak a virággal törődnek, a gyümölcsöt pedig pillantásra sem méltatják. Ezzel nemcsak, hogy tökéletesen egyetértek, de mintha ugyanez lenne megfogalmazva a *Kokinshū* előszavában is. Biztosan meg fogod érteni, hogy mit gondolok erről a kérdésről, ha elolvassod a most következő okvetetlenkedéseimet.

Amit ők gyümölcsnek hívnak, az valójában a lelkület, amit pedig virágnak, az a kifejezésmód. Csak azért, mert egy régi versben használt kifejezés erősnek cseng, még magában a versben nem feltétlenül van gyümölcs. Az ősök költeményei közül ugyanúgy gyümölcstelennek kell hívnunk azokat, melyeknek nincs lelkük, mint ahogy gyümölcsöt hozónak a kortársak azon alkotásait, amelyek-

fel. A költészet és a buddhizmus kapcsolatát Teikánál és Shunzeinél ld. William R. LaFleur, *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. London–Berkeley–Los Angeles, 1983, 80–106. és Esperanza Ramirez-Christensen, *Emptiness and Temporality: Buddhism and Medieval Japanese Poetics*. Stanford, 2008, 108–114.

<sup>106</sup> A virág és a gyümölcs mint „megnyilvánulás” és „az-ami-a-megnyilvánulásban-megnyilvánul” kapcsolata a japán kultúrát végigkísérő, valószínűleg buddhista gyökerű öskép. Tárgyfüggetlen, szemléletes használatára jó példa még Miyamoto Musashi megállapítása a kézi- és a löfegyverek szellemisége közti különbségről: „Az íjról elmondható, hogy amilyen sok a virág, olyan kevés a gyümölcs”. Miyamoto Musasi, *Az Öt Elem Könyve*. In: Miyamoto Musasi–Taira Sigeszuke, *A Szamuráj Útja*. Ford. Tokaji Zsolt. Debrecen, 2004, 24.

ben a lelkületet hordozó rész mesterien helytálló. Amikor azt tanítom neked,  
125 hogy helyezd előtérbe a lelkületet, úgy tűnhet, hogy ezzel egyúttal azt is mon-  
dom, hogy a kifejező eszközök csak ez után következnek. Vagy ha azt monda-  
nám, hogy a kifejező eszközöket kell előnyben részesíteni, mint ha hozzáten-  
ném: még ha lélek nem is lesz benne. Az igazság az, hogy akkor nyilvánítanék  
130 jónak egy verset, ha benne a lelkület és a kifejező eszközök harmonizálnak. Úgy  
gondolom, e kettőnek olyannak kellene lennie, mint egy madár két szárnyának.  
Ha azonban a kifejező eszközök és a lelkület nem egyeztethetők össze, még  
mindig jobban járunk egy oda nem illő kifejezéssel, mint a diszharmóniával[,  
amit a nemléte kelt].

Ilyetén való észrevételeinken felül további feladatunknak tartjuk annak meg-  
135 határozását, hogy milyen alakot öltenek az igazán jó versek. Igazság szerint  
a költészet arany középpútját<sup>107</sup> csak magunktól leljük meg; nem szabad arra  
keresni, amerre más emberek mutatják. A kiválónak minősített stílusok mások  
és mások a különböző költő-dinasztiákon belül. Shun-e<sup>108</sup> úgy mondta: légy  
olyan, mint a gyermekek; ennyi csak a költészet. Ő, úgy tűnik, sajátjai közül is  
140 az ilyen stílusú verseket tartotta a leg többre. Toshiyori<sup>109</sup> pedig, mondanunk sem  
kell, a fennkölséget tartja kiemelkedőnek. Természetesen az említetteken kívül  
vannak másféle meghatározások is; én úgy gondolom, hogy a [közülük való]  
választás meghaladja az én értelmemet.

El kell fogadnunk, hogy valamely dolog ismertségével párhuzamosan fon-  
145 tossága is jelentősen növekszik, és ez kiváltképpen igaz eme út [a költészet] ese-  
tében. A lelkem mélyén, amikor mérlegre teszem az ősi és a modern költészetet,  
úgy érzem, hogy napjaink versei egész egyszerűen alacsonyabb minőséget kép-  
viselnek, mint a régi időkéi, s ritkán fordul elő, hogy olyan verssel találkozom,  
amire azt mondhatnám: ez bizony jól sikerült! Most már értem, miért mondják

<sup>107</sup> *uta no chūdō* 哥の中道. Ez a fogalom Teikánál valószínűleg a Tendai-buddhizmus Há-  
rom Igazság (santai 三諦) paradigmájának érvényesítése a költészet területén, mely Shunzei-en  
keresztül épülhetett be Teika költészetelméletébe (ld. Michele Marra, *Japanese Aesthetics: The  
Construction of Meaning. Philosophy East and West* 45/3 (1995) 372–376. A három igazság alap-  
ján minden üresség (kūtai 空諦), minden jelenlét (ketai 假諦) és minden az üresség és a jelen-  
lét folyamatosan változó fluxusa (chūtai 中諦). A 中 (chū) írásjegy egy két fél között meglévő  
harmadikra utal; ez a két fél a Három Igazságban és Teika költészetében is a megnyilvánult és a  
nem-megnyilvánult. A korábban bemutatott *kokoro-kotoba* kapcsolat a versben mint költői mű-  
alkotásban éppen ezt a hármasságot mutatja, ahol maga a vers a lelkület és az annak kifejezésére  
szolgáló eszközök egysége. (Érdekes továbbá, hogy Teika a *Feljegyzésekben* egy horizontális ké-  
pet használ – talán a könnyebb befogadhatóság érdekében – egy mélységi vagy vertikális össze-  
függés illusztrálására: „olyannak kellene lennie, mint egy madár két szárnyának”, írja [HF, 130.],  
ahol a két szárny fizikailag a madár két „széle” és a madárban mint harmadikban egységben van-  
nak. A szárny viszont esszenciálisan csak párban lehet a „repülés” reprezentációja. A kép tehát  
nem teljesen koherens a Három Igazsággal, mert a szárnyaknak egyenként nincs sem lényegi kü-  
lönbségük, sem önálló igazságértékük, nem úgy, mint a *kūtai* és a *ketai* igazságának.)

<sup>108</sup> Shun’e (俊恵, 1113–1191?) buddhista szerzetes, a lentebb említett Minamoto no Toshiyori  
(源 俊頼, 1055–1129) fia.

<sup>109</sup> Minamoto no Toshiyori innovatív japán költő.



150 a régmúlt bölcseinek tanításai: minél inkább a múltba révedünk, annál fensége-  
sebbnek látjuk.<sup>110</sup>

Legelőször is, amit a költészetben kiváló stílusnak hívunk, az annak a vers-  
nek a stílusa, amely, meghaladván a különféle retorikai szabályokat, egyikhez  
155 mégis azt a hatást kelti, hogy az összeset magában foglalja. Olyan stílus ez,  
amely úgy szuggesztív, hogy közben formájában teljesen helyénvaló, s ez olyan  
benyomást kelt, akárha egy őszinte és jól öltözött embert néznénk.

Általában az, aminek a stílusát az emberek kiválónak tartják, nem több, mint  
egy fesztelenül megírt, díszítésektől mentes és némileg emelkedett hangvételi  
160 vers. Meggondolatlanság lenne ezeket is kiválónak nevezni, hiszen ilyen erővel  
minden általunk költendő verset is annak kellene majd minősítenünk.

Miután egymás után többször elmondtuk magunkban a verset, s az az érzés,  
amit ki akarunk fejezni, már teljesen letisztult bennünk, hirtelen azon kapjuk  
magunkat, hogy könnyedén alkothatnánk akár olyan verseket is, amelyeknek  
165 más a mondanivalója, mint amit eddig ki akartunk fejezni. Ezek lesznek azok,  
amelyek között igazán jókat találunk. Az ilyen versek mindenekelőtt mély érzés-  
világúak, emelkedett hangvételűek, és stílusuk oly magasröptű, hogy az megha-  
ladja a szavakban való kifejezhetőség határait. Még azok a szavak is, amelyeket  
egyébként nehéz egymásba fűzni, itt mintha könnyedén simulnának egymás-  
170 hoz. Ámuló szemünk előtt sejtelmes jelenetek bontogatják szirmaikat, s való-  
színűtlenek a képek is, melyeket keltenek bennünk, de sem külső megjelenésük,  
sem belső értelmük nem légből kapott. Arra viszont nincs szükség, hogy szán-  
dékosan így alkossunk. Ha teljesen beletemetkeztünk a gyakorlásba, idővel ter-  
mészetes úton juthatunk el az ilyen stílusban való alkotásig!

Továbbá mind a régebbi, mind a kortárs versek közt akadnak olyanok, ame-  
lyekről az a benyomásunk, hogy szerzőjük mintha nem tudta volna bennük  
teljes egészében kifejezésre juttatni mondanivalóját. Ilyen képzeink akkor  
támadhatnak, amikor még nagyon is pályánk elején járunk; vannak [ugyanis]  
180 olyan versek, amelyeknél egy leleményes módszerrel bizonyos helyeken tör-  
delik a kifejezésmódot. Az efféle homályos és képlékeny stílusú alkotás olyan  
költő keze munkáját dicséri, aki már bizonyított. Ha egy nem eléggé képzett  
ember irigykedik rájuk és e stílus után sóvárog, munkájában nem lesz köszönet.

A már megírásukkor különlegesen díszesnek szánt versek nagy általánosság-  
ban elfogadhatatlanok. Az olyan különlegesen díszes verseknek, amelyek min-  
185 den mesterkéeltség nélkül, ihletszerűen születnek, kétségtávol van létjogosult-

<sup>110</sup> Az eredetiben 仰げばいよたかき事に待るめり。 Értelem szerint: minél régebbi va-  
lami, annál jobbnak tűnik a jelenből szemlélve. Érdemes még összevetni a különböző fordításó-  
kat: "the more one gazes up at it, the more lofty and unattainable it appears" (Brower, *i. m.*, 416.);  
„Plus je lève les yeux, plus elle me paraît haute" (Vieillard-Baron, *i. m.*, 104–105.); „quanto più  
andiamo a vedere il passato, tanto più esso ci appare migliore" (Tollini, *i. m.*, 54.).

ságuk, de visszataszítóak és figyelemre sem szabad méltatni azokat, amelyek a tökéletességre való törekvés jegyében születtek.

190 Mint ahogyan már korábban tudomásodra hoztam, hogy hogyan és mit  
vegyünk át régebbi versekből,<sup>111</sup> magas képzettséget igényel virágokról szóló  
vers felhasználásával virágokról szóló verset, holdról szóló vers felhasználá-  
sával holdról szóló verset költeni. [Ehelyett] egy tavaszi versből őszi vagy  
téli versbe, vagy egy szerelmes versből például vegyes vagy évszakhoz kötött  
témájú versbe kell átültetni.<sup>112</sup> Továbbá szükséges, hogy úgy alkossunk, hogy  
[később] meg lehessen határozni, milyen versből merítettünk. Semmiképpen  
195 sem szerencsés túl sok kifejezést átvenni az alapversből. Ennek okán mind-  
össze két, fontosnak ítélt kifejezést használjunk föl, méghozzá úgy, hogy az  
éppen aktuális versünk első és második része<sup>113</sup> között osszuk el őket. Például,  
az alábbi versből

200 Bealkonyulván  
a felhők fölé szállnak  
gondolataim;  
hisz' a mennyben lakozik  
ő, akit szeretek<sup>114</sup>

205 csak a „felhők fölé szállnak” és a „gondolataim” kifejezéseket kölcsönözzük és  
összük el versünk első és második része közt. Ily módon kell alkotnunk, hogy új  
versünk ne egy szerelmes, hanem egy vegyes vagy évszakhoz kötött vers legyen.

210 Napjainkban születtek olyan versek, amelyek a fenti példaversből átvették  
a „bealkonyulván” kifejezést is. A „bealkonyulvánt” mint kevésbé fontos kife-  
jezést nem szabadna átvenni, bár nem hangzik rosszul. Nem tanácsos túlzásba  
vinni az olyan szokatlan kifejezések átvételét sem, amit a régebbi vers lényege  
fontos hordozójának tarthatnak. Ha viszont túlságosan is odaillő kifejezést hasz-  
nálunk, aminél nem világos, hogy átvett-e vagy sem, hát kérdem én: van annak  
értéke?! A fentebb leírtakat bizony alaposan meg kell szívlelnünk.

<sup>111</sup> Itt Teika a tanulmányban korábban kifejtett *honkadori* gyakorlatára utal.

<sup>112</sup> Az „átültetés” kifejezést a *kotoba* virág-allegóriájára utalva használom; ez a referencia a japán szövegben nincs meg.

<sup>113</sup> Az első három sor és az utolsó két sor alkotja a vers „felső” és „alsó” részét.

<sup>114</sup> *Yuhugure wa / Kumo no hatate ni / Mono zo omohu / Amatsusora naru / Hito wo kohu tote.* Magyar nyelven nehéz jól visszaadni ezt a verset úgy, hogy mellette az 5-7-5-7-es szerkezetet is megtartsuk. A külföldi fordítások sem próbálkoztak a moratartással, ld. Vieillard-Baron – egyébként igen jól sikerült – fordítását (*i. m.*, 108): „Au crépuscule / Vers les confins des nuages / Vont mes penses / Car vit au firmament / L'être que j'aime.” Ld. továbbá Tollini (*i. m.*, 57.), illetve Brower (*i. m.*, 418.) kísérletét: „Al crepuscolo / i miei pensieri vagano / verso i confini delle nubi / poiché anelo alla persona / lontana come il cielo” és „In the gathering dusk / I turn my longing far away / Up to the clouds / Because the one I love dwells there / In the remote celestial realms.”



215 Szóljunk pár szót a témajelölő szavak<sup>115</sup> versbeni elosztásáról is. Abban az esetben, ha a vers témáját egy írásjegy hordozza magában, a témajelölő szót mindig a vers második szakaszába kell foglalni, függetlenül attól, hogy hány-szor kapunk ilyen témát. Ha kettő, három vagy még több írásjegyből álló témánk van, ezeket a szavakat úgy kell elosztani, hogy kerüljön belőlük mind az első, mind a második szakaszba. Ha egy adott téma esszenciáját több szó vagy kifejezés is hordozza, ezeket egy helyre sűríteni a lehető legrosszabb, amit tehetünk. Továbbá szerencsétlen megoldásnak kell tartanunk azt, amikor a témajelölő szó közvetlenül a vers elejére kerül. Ugyan erre találunk példát olyan versek között, amelyek régiek is, kiválóak is, mégsem szabad e kútfőkből merítenünk. Ez olyan dolog, amit mindenképpen el kell kerülnünk. Mindazonáltal 225 megtanultam, hogy egy-egy ritka jól sikerült mestermunka témajelölő szavai az első öt szótagban találhatók, s így kivételek e szabály alól.

A különböző vershibákról szólva meg kell említenünk, hogy nem számít súlyos hibának, ha a vers első és második részét ugyanazzal a szótaggal kezdjük, de végrímetet a harmadik és az ötödik sor közt nem engedhetünk meg 230 magunknak. Ugyanakkor még egy olyan vers is, amelyben csupán annyi a hiba, hogy az első és a második rész kezdő szótaga megegyezik, hátrányban van azzal a verssel szemben, amelyikben ez nincs így. Minthogy általánosan ismert, hogy mi is a vers négy, illetve nyolc buktatója,<sup>116</sup> nincs szükség arra, hogy újra napirendre vegyük e kérdést. Ha egy olyan versről van szó, amelyet kiválósága minden hiba fölé emel, magának a hibának kérdése, bármilyen legyen is az, fel sem merülhet. Az olyan versek pedig, melyek eleve rosszul sikerültek és még hibásak is, tökéletesen értéktelenek. 235

Mindenképp oda kell figyelni arra, hogy ne használjuk ugyanazt a szót vagy kifejezést, ha három, öt vagy akár tíz versből álló füzereket költünk. Egy 240 hétköznapi szót (egymást követő versekben) ugyanazon helyeken használni

<sup>115</sup> Az adott témákhoz tartozó verseknél különböző szavak, kifejezések jelenléte biztosította a témával való kapcsolatot. Szintaktikai szempontból két nagy típusa van a lehetséges témáknak; azok, amelyek egyetlen írásjegyből állnak (hitomoji dai 一字題) és azok, amelyek több fogalmat kapcsolnak össze (musubi dai 結題).

<sup>116</sup> A vershibák (ún. kabyō vagy uta no yamahi 哥の病) meghatározása még Fujiwara no Hamanari (藤原浜成, 724–790) idejére nyúlik vissza, amikor a *Kakyō Hjóshikiben* (歌経標式, 772) kínai mintára hét különböző hibát sorol fel. A kínai költészetben a hibák a négy zenei hangsúly szerinti kiejtés sajátosságaihoz voltak köthetők (a vers bizonyos pontjain hibának számított, ha egymás után azonos tónusú írásjegyek következtek). Ám mivel a japán nyelvben nincsenek meg ezek a tónusok, a különböző „hibák” is elvesztették jelentőségüket, és a kora Heian-kortól kezdve már csak akkor említették őket költészeti versenyeken, amikor két versenymű közt mind-össze hajszaínyi különbséget érzekeltek. Ekkor a bírók, ha találtak a gyengébbnek gondolt versben olyan szakaszt, amelyet „hibásnak” minősíthettek, akkor ezt használták arra, hogy igazolják az ellenfél győzelmét, egyébként viszont semmi jelentősége nem volt, ha egy költő nem figyelt oda olyan szabályokra, amelyek voltaképpen alkalmazhatatlanok az anyanyelvére. Vieillard-Baron, i. m. és Wu Jie, *A Study of Group Compositions in Early Tang China (618–713)*. (PhD disszertáció), elérhető a ProQuest Dissertations and Theses adatbázisból (UMI No. 3328465), 2008, 134.

megengedhető. Egy fülbemászó és szokatlan szó csillogása ugyanakkor, még ha nem is hosszú, megkopik, ha túl sokszor élünk vele és két-három szótagból álló részletek ismétlődnek verseinkben. Megboldogult édesapám is figyelmeztetett annak veszélyére, ha olyan embernek látszunk, aki előszeretettel használ  
 245 nál egy stílust és az arra jellemző kifejezéseket. Egyetérték; ez valóban nagyon helytelen. Az olyan szavak ismételt használata viszont, mint például a „felhő”, a „szellő” vagy az „alkony” soha nem lesz erőltetett. Továbbá, ha a vers egyébként olyan jóra sikeredett, hogy szívtelenség volna félredobni, akkor, bármennyire ismétlik is a korábban költött versekben szereplő kifejezéseket, nem kell  
 250 változtatni rajtuk. Az viszont egyenesen borzasztó, ha egy teljesen jelentéktelen versben vagy versfüzérben obszcén módon, minden rendszer nélkül ismételtetik ugyanazokat a kifejezéseket.

A mi időnkben olybá tűnik, hogy még a jeles költők is használnak olyan kifejezéseket, mint „tavaszi pitymallat”, „őszi alkony” és ehhez hasonlókat. Teljes  
 255 séggel elfogadhatatlan volna követni ebben őket, mert e kifejezések lelkülete ugyanaz, mint a „pitymallat tavasszal”-nak és az „alkony ősszel”-nek. Ha a lelkületben valami újat és csodálatosat sikerült volna alkotni a szórend megváltoztatásával, az valóságos áldás lett volna, de a fenti esetre vonatkozóan – mely nem más, mint az egyik legnagyobb ostobaság – ennek nyomát sem látni. Ez  
 260 az az alkotói gyakorlat, amely felelőssé tehető a költészet hanyatlásáért; és ahogyan azt már korábban sem győztem eleget hangsúlyozni, olyan dolog, amit mindenképp el kell kerülni.

Ami a már korábban említett tíz stílust illeti, azt a tanulók orientációit figyelembe véve kell oktatni. Akár van megfelelő költői vénájuk, akár nincs, hozzájuk illő stílus mindenképpen van. Ugyan mily megfontolásból szorítanánk rá  
 265 egy diákot arra, hogy démonmorzsoló stílusban alkossunk, mikor ő misztikus stílusban van otthon, vagy erőltetnénk rá a fennkölt stílust, mikor neki a kifinomult az erőssége? Az a beszéd járja, hogy mikor Buddha magyarázta a különféle szútrák jelentését, akkor ezeket a magyarázatokat is a hallgató egyéni képességeihez igazította, és vitathatatlan, hogy nincs ez másképp a költészet esetében sem. Arra kötelezni egy tanítványunkat, hogy olyan stílusban alkosson, ami  
 270 neki nem megy, azon a címen, hogy nekünk az tetszik és mi jónak találjuk, csak eltorlaszolja előtte a költészet útját. Csak miután alaposan átvizsgáltuk azokat a verseket, amiket írt, szabad tanítványunkat egy külön stílusban való alkotás rejtelmeibe bevezetnünk; mert alkosson bármely stílusban, mindenképpen szükséges, hogy az ember közben egyenes és őszinte legyen.

Ezzel természetesen nem azt mondjuk, hogy egy stílusban kellene elmélyednünk, a többit pedig elhanyagolnunk. Inkább arról van itt szó, hogy nem helytelen, ha van egy olyan stílus, amit inkább magunkénak érzünk, és egy ilyen alap-



280 állásból alkotunk az összes többiben. De a legfontosabb, hogy nem feledheted: a helyes úton kell járnod, és nem térhetsz le róla rossz irányban.

A mai időkben is, amikor pedig már egyenrangú és egymást kölcsönösen elismerő költői csoportosulások<sup>117</sup> léteznek, sokan rosszul értelmezik ezeket az alapelveket, és megelégednek azzal, hogy csak a saját stílusukat oktatják; ezzel  
285 viszont – ami a költészet útját illeti – csak teljes tudatlanságukat bizonyítják. Mi jó is származhatna abból, ha példának okáért ily módon tanítanánk olyasvalakit, kinek képességei felülmúlják a miénket, és vele született kiváltsága folytán különleges, egyedi stílusban alkot?! Úgy látjuk, hogy ezt a kérdést [Minamoto  
no] Toshiyori tanácsos és [Fujiwara no] Kiyosuke<sup>118</sup> kielégítően tárgyalták a költészet oktatásáról írt műveikben. Diákjainkat nagy gondosan és oly módon kell tanítani, hogy lehetőség szerint megóvjuk őket attól, hogy rossz útra tévedjenek. Még egy természet adta tehetség is szükségszerűen eltéved, ha saját szája íze szerint kezd el írni, és nem részesül oktatásban. Hát még egy tehetségtelen ember, aki magától akarja kitanulni a költészetet! Ezzel csak azt éri el, hogy versei az  
295 idő múltával egyre rosszabbak lesznek, és soha nem fog rálelni a helyes útra.

Különösen fontos, hogy a költészetben belül biztonsággal meg tudjuk különböztetni a jót és a rosszat, noha úgy vettük észre, hogy az emberek beérik pusztán feltételezésekkel. Ezt bizton állíthatom, hiszen egy jó költőnek kikiáltott ember verseit akkor is feldicsérik, ha semmi különleges nincs bennük, egy teljesen ismeretlen szerző költeményeiben viszont csak a hibát keresik és kritizálják,  
300 ha mégoly kiváló alkotások is. Úgy tűnik, az emberek egész egyszerűen az alkotó társadalmi rangja alapján ítélik jónak vagy rossznak a műveket! Meg kell jegyeznünk, ez igencsak szégyenletes viselkedés, mert pontosan az derül ki belőle, hogy nem tudják, hogyan és mi alapján kell helyes ítéletet alkotni.

Azok viszont, akik a Kanpyō-időszak előtti alkotók műveinek esetében is képesek megkülönböztetni egymástól a jó és a rossz verseket, minden bizonynyal képesek erre általában is. Annak ellenére, hogy úgy beszélek, mintha a magam ostoba, xén fejével behatóan ismerném a költészetet, én magam erre nem vagyok képes. Bár azért nem kellene ennyire bátoralannak lennem: mikor  
310 Genkyū idejében<sup>119</sup> visszavonultan éltem a Sumiyoshi-szentélyben, egy különös víziót láttam, melyben azt mondták nekem: felragyog Néked a Hold. Ennek hatására és a családi hagyományok előtti tisztelgésképpen írom a Teliholdnaplót,<sup>120</sup> noha mostanra beláttam, hogy ez jóval nagyobb feladat, mint amire képes és méltó vagyok. De kérlek, bocsáss meg nekem, amiért abszurd módon felelgetek ilyen semmitmondó dolgokat.

<sup>117</sup> Teika itt nyilván a Rokujō-nemzetségre (六條家) utal, az ő iskolájuk volt saját frakciójának (a korábban említett Mikohidari-iskolának) legnagyobb vetélytársa.

<sup>118</sup> Fujiwara no Kiyosuke (藤原清輔, 1104–1177) költő és irodalomteoretikus, a Rokujō költői iskola vezetője.

<sup>119</sup> 1204–1206 között.

Régóta hangoztatott szabály, hogy őrizkedjünk átvenni a régi kínai versekben fellelhető érzéseket és kifejező eszközöket, pedig ez egyáltalán nem vethető el teljes mértékben. Ha nem is túl gyakran, de időnként lehet keverni a kínai költészet elemeit a japánéval; nem kétséges, hogy abból valami új születik. A lényegyet a *Hakushimonjū*<sup>121</sup> első és második kötete tartalmazza, ennek tanulmányozását ajánlom becses figyelmedbe.

A kínai költészet megtisztítja és magasba emeli a lelket. Ha épp magas rangú személyek vannak jelen, mikor alkotunk, azt rejtve, a szívünk mélyén mondjuk fel versünket, de ha ilyen személyek nincsenek a közelben, tegyük azt fennhangon. A költészetben alapvető, hogy legelőször is tisztítsuk meg a szívünket. Legyenek bár japánul vagy kínaiul írva, az olyan verseket felidézve és azoktól megerősítve kell alkotnod, amelyek egy időben különösen kedvesek voltak szívednek. Egy kezdőnek nem feltétlenül kell ilyenek miatt aggodalmaskodnia, mert ha teljesen betölti annak gondolata, hogy a versíráshoz állandó odafigyelésre és gondolkodásra van szükség, és ezt erőlteti, akkor szelleme eltompulhat és elveszítheti alkotókedvét. Ezért hát gyorsan kell alkotnunk annak érdekében, hogy belejőjjünk a versírásba. Ezt tanácsolta nekem megboldogult édesapám, s hogy néhanapján írjak higgadtan, fontolva haladva is. Udvari események idején jobb, ha nem írunk túl sok verset. Ez olyan dolog, amire kezdő és gyakorlott költőknek egyaránt oda kell figyelniük. Az olyan, felolvasásra szánt verseknél, mint például a száz strófából álló versfüzerek, egy kezdőnek négy-öt, haladóknak hét-nyolc verset ajánlott vállalniuk. Amikor még képzetlenek vagyunk, hozzá kell szoknunk, hogy állandóan gyakoroljunk és önmagukban álló verseket írjunk, minden megkötés nélkül, gyorsan is és lassan is. Ügyelj arra, hogy [az ekkor] leírt, de később félredobott gyakorlóverseid ne kerüljenek mindenféle emberek szeméi elé.

Úgy tanultam, hogy akármennyire is másra vágyunk, [kezdőként] tartanunk kell magunkat azokhoz a témákhoz, melyekhez már hozzászoktunk. Ha egy bonyolult témát csak nagy nehézségek árán tudunk kezelni, az könnyen egyértelműen rossz verset eredményezhet. Mikor már van kellő tapasztalatunk a versírásban, és megfelelőnek ítéljük a pillanatot, rá kell szorítanunk magunkat, hogy az eddig az ilyen, nehézséget okozó témákban is alkossunk, mert ha ekkor nem tesszük meg, később sem leszünk képesek megbirkózni velük.

Verset csak a megfelelő helyzetben ülve lehet írni. Ha megszoktuk, hogy szabadon választott testhelyzetben alkossunk, például állva töprengjünk és fekvé írunk, akkor nagy nyilvánosság előtt olyan érzésünk támadhat, hogy itt mások a [vers írásának módját meghatározó] szabályok és nem leszünk képesek írni.



Reménytelen helyzetbe kerülünk, ha ez rossz szokásunkká válik. Nekem azt tanították, hogy csak a megfelelő tartással végrehajtott cselekedeteink elegánsak és illendők, és édesapám lelkemre kötötte, hogy soha egy pillanatig se alkossak úgy, hogy nem veszem fel a megfelelő üléstartást.<sup>122</sup>

A vers öt szótagból álló sorait csak hosszas mérlegelés után, utólag kell a versbe illeszteni. Ezért írta édesapám, a hajdani buddhista szerzetes minden versének első és harmadik sorát széljegyzetként. Ennek folyományaképp, mikor eljött az idő, hogy költészeti versenyeken mutassa be verseit, az emberek értetlenkedve kérdezték:

– Ugyan mi vitt rá, hogy az első versszakot a lap szélére írd? Édesapám így válaszolt nekik:

– Az első versszakot csak akkor adom hozzá, ha a vers többi részével már elkészültem; ezért írtam úgy, mintha jegyzetelnék.

Döbönt csend ereszkedett a teremre, és az ott lévők úgy érezték, hogy most valami különösen eredeti ötletet hallottak.

Nagy sietve ennyit tudok neked mondani, és roppant nyomorultul érzem magam attól, hogy bizonyára most sem látod sokkal tisztábban a dolgokat, de annyira megtisztelőnek éreztem ama óhajod, mely szerint méltatlan személyemtől kívánsz tanulni, hogy megosztom veled e félrevezető fejtegetéseket. Gondod legyen arra, hogy mások meg ne lássák! Minden, amit egy vénember hosszú évek munkájával [a költészetről] megtanult, benne foglaltatik ezekben a feljegyzésekben. Ezenkívül nincs mit hozzátennem, leírtam mindent, amit erről tudok. Kérlek, miközben olvasod, mindig az lebegjen szemed előtt, hogy a fent leírtak a költészet útjának lényegi alapvetései.

Fogadd őszinte jókívánságaimat.

<sup>122</sup> Ez a paragrafus feltehetőleg a (Tendai) buddhizmus kontemplatív technikájának egy formai részére hivatkozik (shikantaza 只管打坐, „helyes ülés, semmi más” – a magyar fordításbeli áthallás a „helyes ülés” és a „helyesülés” közt a japán nyelvben nincs meg).

# Vertical intertextuality and hierarchy of styles in Fujiwara

## Teika's *Monthly Notes*

János TÓTH

The role of Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241) in the development of classical Japanese poetic tradition is perhaps most significant from the perspective of the awareness of intertextual structure and function of poetic texts. In line with the decline in power of the Japanese Imperial Court and the emergence of the warrior class, the aesthetic ideal of court poetry shifted gradually from individual invention to allusive citations and integrative interpretation of ancient textual traditions, which constitutes Teika's principles of poetic excellence.

The article presents an overview and assessment of Teika's poetic practice of *honkadori* as depicted in one of his pedagogic treatises. The *Monthly Notes* (*Maigetsushō*) is among the poet's most important works, not only because the wide-ranging variety of topics it addresses, but also because of their terse, manual-style discussion, which was intended to give proper guidelines to a certain apprentice on the right way to write poetry. We also undertake further investigation into the role of hierarchy of styles in Teika's poetic pedagogy, presenting the *ushin* style as a compositional framework, underlying both the most basal and the highly specific and difficult poetic styles elaborated in the treatise. Finally, we present the first translation, with extensive annotations, of this work from Japanese into Hungarian.



Ivanics Mária

## Krími tatár–iráni kapcsolatok a 16–17. században

A krími tatár–iráni kapcsolatok önálló vizsgálatának igénye sokáig nem merült fel a kutatásban, mert a Krími Kánságot az Oszmán Birodalom vazallusának tekintették, s történetének esetleges iráni vonatkozásait kizárólag az oszmán–iráni viszony függvényében tárgyalták. E szemléletnek természetesen van létjogosultsága, hiszen a Porta és a krími tatár kánok érdekeinek egybeesése a 16. század közepétől nyilvánvaló, ami egyben meghatározta a Krími Kánság kapcsolatát a szafavida Iránnal is. Az önálló vizsgálatot azonban két tényező mégis indokoltta teszi: egyfelől az eurázsiai térség felemelkedő nagyhatalmának, Oroszországnak a megnövekedett jelentősége, másfelől az európai hatalmak közel két évszázados folyamatos törekvése annak érdekében, hogy az Oszmán Birodalom hátában a perzsákra támaszkodó keleti szövetségi rendszert hozzanak létre.

A Krími Kánságnak a szafavida Iránhoz fűződő kapcsolatait a 16. század első felében nem jellemezte éles szembenállás. A korabeli európai források a tatárokat egy oszmánellenes koalíció lehetséges tagjaként tartották számon. Egy perzsa vezetésű oszmánellenes koalíció gondolata eredetileg az oszmán hódítás által fenyegetett Magyar Királyság diplomáciájának volt az egyik koncepciója, majd a nagyszabású keleti ligaterveket a Habsburgok is átvették. A szövetezés szálait Velencéből, de leginkább a Vatikánból mozgatták.<sup>1</sup> A nagy terv,

<sup>1</sup> A ligatervekre ld. Barbara von Palombini, *Bündniswerben abendländischer Mächte um Persien 1453–1600*. (Freiburger Islamstudien, 1.) Wiesbaden, 1968; a Magyar Királyság keleti diplomáciájára Lajos Tardy, *Beyond the Ottoman Empire. 14th–16th Century Hungarian Diplomacy in the East*. (Studia uralo-altaica, 13.) Szeged, 1978; az ausztriai és spanyol Habsburgok szövetségkeresésére Rudolf Neck, *Diplomatische Beziehungen zum Vorderen Orient unter Karl V. Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 5 (1952) 63–86; Jan Paul Niederkorn, *Die europäischen Mächte und der „Lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudolfs II. (1593–1606)*. Wien, 1993; Uő, *Zweifrontenkrieg gegen die Osmanen. Iranisch-christliche Bündnispläne in der Zeit des „Langen Türkenkriegs“ 1593–1606. Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*. 104/3–4 (1996) 310–323; a pápai diplomáciára Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste*. IX. Kap. V. Bemühungen Klemen's VIII. zur Abwehr der Türkengefahr. Freiburg im Breisgau, 1938, 70–102, 198–229; az oszmán–szafavida konfliktusra Adel Allouche, *The Origin and Development of the Ottoman–Safavid Conflict (906–962/1500–1555)*. (Islamkundliche Untersuchungen, 91.) Berlin, 1983; Pál Fodor, *The Impact of the Sixteenth-Century Ottoman–Persian Wars on Ottoman Policy in Central Europe*. In: *Irano–Turkic Cultural Contacts in the 11th–17th Centuries*. (Acta et Studia, 1.) Ed. by Éva Jeremiás. Piliscsaba, 2003, 41–51; a szafavida követekre Giorgio Rota, *Safavid Envoys in Venice*. In: *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der*